

VOLUMEN III

1. LITERATURA URUGUAYA - HISTORIA Y CRITICA
2. EL PARNASO ORIENTAL - CRITICA E INTERPRETACION
3. POESIA GAUCHESCA URUGUAYA - HISTORIA Y CRITICA
4. HIDALGO, BARTOLOME - CRITICA E INTERPRETACION
5. LUSSICH, ANTONIO D. - CRITICA E INTERPRETACION
6. REGULES, ELIAS - CRITICA E INTERPRETACION
7. ALONSO Y TRELLES, JOSE MARIA - CRITICA E INTERPRETACION
8. CUADRI, GUILLERMO - CRITICA E INTERPRETACION
9. ZORRILLA DE SAN MARTIN, JUAN - CRITICA E INTERPRETACION
10. TABARE - CRITICA E INTERPRETACION
11. LA LEYENDA PATRIA - CRITICA E INTERPRETACION
12. MUÑOZ, DANIEL - CRITICA E INTERPRETACION
13. BLIXEN, SAMUEL - CRITICA E INTERPRETACION
14. ACEVEDO DIAZ, EDUARDO - CRITICA E INTERPRETACION
15. BRENDA - CRITICA E INTERPRETACION
16. LANZA Y SABLE - CRITICA E INTERPRETACION
17. ISMAEL - CRITICA E INTERPRETACION
18. REYLES, CARLOS - CRITICA E INTERPRETACION
19. BEBA - CRITICA E INTERPRETACION
20. ACADEMIAS - CRITICA E INTERPRETACION
21. LA RAZA DE CAIN - CRITICA E INTERPRETACION
22. LA MUERTE DEL CISNE - CRITICA E INTERPRETACION
23. EL TERRUÑO - CRITICA E INTERPRETACION
24. DIALOGOS OLIMPICOS - CRITICA E INTERPRETACION
25. EL EMBRUJO DE SEVILLA - CRITICA E INTERPRETACION
26. RODO, JOSE ENRIQUE - CRITICA E INTERPRETACION
27. ARIEL - CRITICA E INTERPRETACION
28. MOTIVOS DE PROTEO - CRITICA E INTERPRETACION
29. HERRERA Y REISSIG, JULIO - CRITICA E INTERPRETACION
30. CILES ALUCINADA - CRITICA E INTERPRETACION
31. LOS EXTASIS DE LA MONTAÑA - CRITICA E INTERPRETACION
32. PARQUES ABANDONADOS - CRITICA E INTERPRETACION
33. LAS CLEPSIDRAS - CRITICA E INTERPRETACION
34. LA VIDA - CRITICA E INTERPRETACION

HISTORIA SINTÉTICA

DE LA

LITERATURA URUGUAYA



FLAN DEL SEÑOR

CARLOS REYLES

APROBADO POR LA
COMISION NACIONAL
DEL CENTENARIO

1830 - 1930



Alfredo Vila, Editor - Montevideo 1931

71. FORONDA, ANA MARIA DE - CRITICA E INTERPRETACION
72. BONAVITA, MARIA ADELA - CRITICA E INTERPRETACION
73. CACERES, ESTHER DE - CRITICA E INTERPRETACION
74. CADENAZZI, EDGARDA - CRITICA E INTERPRETACION
75. LUISI DE PODESTA, CLOTILDE - CRITICA E INTERPRETACION
76. PARRA DEL RIEGO, JUAN - CRITICA E INTERPRETACION
77. PEREDA VALDES, ILDEFONSO - CRITICA E INTERPRETACION
78. CASAL, JULIO J. - CRITICA E INTERPRETACION
79. RODRIGUEZ PINTOS, CARLOS - CRITICA E INTERPRETACION
80. CUENTOS URUGUAYOS - HISTORIA Y CRITICA
81. TEATRO URUGUAYO - HISTORIA Y CRITICA
82. SILVA VALDES, FERNAN - CRITICA E INTERPRETACION
83. AGUA DEL TIEMPO - CRITICA E INTERPRETACION
84. INTEMPERIE - CRITICA E INTERPRETACION
85. ESPINOLA, FRANCISCO - CRITICA E INTERPRETACION
86. SALTONCITO - CRITICA E INTERPRETACION
87. DOTTI, VICTOR M. - CRITICA E INTERPRETACION
88. LOS ALAMBRADORES - CRITICA E INTERPRETACION
89. HERRERA, ERNESTO - CRITICA E INTERPRETACION
90. EL LEON CIEGO - CRITICA E INTERPRETACION
91. BELLAN, JOSE PEDRO - CRITICA E INTERPRETACION
92. BAUZA, FRANCISCO - CRITICA E INTERPRETACION
93. SUPERVIELLE, JULIO - CRITICA E INTERPRETACION
94. SUPERVIELLE, JULIO, 1884- - BIOBIBLIOGRAFIAS
95. EL HOMBRE DE LA PAMPA - CRITICA E INTERPRETACION
96. EL LADRON DE NIÑOS - CRITICA E INTERPRETACION
97. EL SOBREVIVIENTE - CRITICA E INTERPRETACION
98. DESEMBARCADEROS - CRITICA E INTERPRETACION
99. GRAVITACIONES - CRITICA E INTERPRETACION
100. EL PRESIDARIO INOCENTE - CRITICA E INTERPRETACION
101. POESIA URUGUAYA - HISTORIA
102. MUÑOZ, MARIA ELENA - CRITICA E INTERPRETACION
103. HORAS MIAS - CRITICA E INTERPRETACION
104. IBÁÑEZ, ROBERTO - CRITICA E INTERPRETACION
105. LA DANZA DE LOS HORIZONTES - CRITICA E INTERPRETACION
106. ABELLA, JUAN CARLOS - CRITICA E INTERPRETACION
107. PRUNELL ALZAIBAR, ELBIO - CRITICA E INTERPRETACION
108. SCAFFO, CARLOS - CRITICA E INTERPRETACION
109. EL ASTRO DE LOS VIENTOS - CRITICA E INTERPRETACION
110. QUIROGA, HORACIO - CRITICA E INTERPRETACION
111. AMORIM, ENRIQUE - CRITICA E INTERPRETACION
 - I. Guillot Muñoz, Alvaro, pról.
 - II. Tit./aut.

S U M A R I O

Nuevo Sentido de la Poesía Gauchesca]> (1)
POR JOSE PEREIRA RODRIGUEZ

El Nuevo Sentido de la Narración Gauchesca]> (2)
POR CARLOS REYLES

Teatro Nacional]> (3)
POR JUAN CARLOS SABAT PEBET

La Crítica y el Ensayo]> (4)
POR JUAN CARLOS GOMEZ HAEDO

Julio Supervielle]> (5)
POR GERVASIO GUILLOT MUÑOZ

Panorama de la Poesía Uruguaya en el Siglo XX]> (6)
POR LUIS GIORDANO

María Elena Muñoz]> (7)
POR LUIS GIORDANO

La Poesía post-modernista]> (8)
(Tercer Grupo) POR LUIS ALBERTO GULLA

Horacio Quiroga]> (9)
POR CARLOS MARIA PRINCIVALLE

***Nuevo sentido
de la poesía gauchesca***

Fernán Silva Valdés

Por

José Pereira Rodríguez

Fernán Silva Valdés

I

“Pueblo Sarandí del Yí,
Acollarado a mi infancia,
En tu borroso recuerdo
Tengo, patente, mi casa:
Un caserón primitivo
Con sus tejas coloradas
Atado por un sendero
Al gran árbol de la plaza.
Mi padre siempre escribiendo
En hojas inmaculadas;
Mi madre con la costura
Toda rodeada de hilachas;
La negra cebando mate
En una gran calabaza;
Un mulato me mecía
Entre dos tragos de caña;
Y para mi boca niña,
Para mi boca paisana,
No había más caramelos
Que el canto de las calandrias.

II

Tenía que salir cantor
De las cosas uruguayas
Quien tuvo padres y abuelos
Criollos en cuerpo y en alma;
Y vivió en un pueblo gaucho
Varios años de su infancia,
Y tuvo por digno ayo
Mulato de aquella laya,
Y tuvo por caramelos
El canto de las calandrias”.

Esta autobiografía lírica de Fernán Silva Valdés resulta suficientemente explicativa. No necesita saber la gente que pasa, el año y el día en que este poeta nuestro comenzó a sentirse en estado de canto.

“Yo hubiera querido ser un gaucho y no un hombre de la ciudad — ha dicho Silva Valdés, en reportaje difundido. Tengo en mis venas sangre criolla. Soy autóctono puro. En mi tronco familiar se cruzan y enlazan españoles y portugueses. Mis abuelos, de una y otra rama, fueron criollos y gauchos. Antuña, mi bisabuelo, fué cabildante de Montevideo en 1822. Valdés, mi abuelo materno, guerrillero de Oribe. Silva, mi otro abuelo, actuó en Sarandí... A los nueve años ya recitaba un trozo de “Fausto”. “Martín Fierro” y el “Fausto” fueron los primeros libros que leí. Los llevaba en el recado o en el cinto si es que montaba en pelo. A los catorce años escribía versos. Versos o lo que fueran. Luego, ya hombre, concurría a las estancias atraído por el espectácu-

lo de los trabajos de campo. Allí me sentía, por influjo atávico, en mi medio.”

Bastan estas confidencias para llegar a comprender claramente, porque “tenía que salir cantor de las cosas uruguayas”.

Anda ahora, por la ciudad su cuerpo; pero, a nosotros interesa su alma reflejada en el remanso de su admirable obra poética.

Cuando en 1913 apareció, precedido de un generoso prólogo de Juan Mas y Pí, “Anforas de barro”, el primer libro de Silva Valdés, ya hacía un año que marchaban por el sendero de la gloria, “Los peregrinos de piedra” de Herrera y Reissig. Darío, Lugones y Nervo, constituían el trinomio deslumbrante de la poesía americana. Del otro lado del mar, venía la sugestión decadente con Verlaine, Samain y Baudelaire, muertos ya, aunque inmortales en la gloria de sus poemas. Resplandecía en plenitud el modernismo en América. Era, como se anunció, la hora de la melodía, el alba de oro. El poeta debía cantar, poniendo en su verso, música antes que nada. Poco importaba a los poetas jóvenes, inexpertos y superficiales, ignorar que en la discutida fórmula verlainiana se pedía “música **antes** que toda otra cosa”, y no con **exclusión** de otra cosa. Así se explican ciertos libros aparecidos en los primeros años del siglo.

Silva Valdés que, por aquellos años, reducía la ciencia de la vida a

“Saber tener ensoñaciones locas”

y que, dinámico y juvenil, pretendía que

**“Hay que ser un poquito picaflor
Y un mucho golondrina”**

pagó tributo a la volandera preocupación intelectual de su tiempo.

En las páginas de “Anforas de barro” hay versos técnicamente realizados con exactitud, sometidos a los cánones de la preceptiva literaria al uso. Falta en el libro eso que fija en las épocas la significación trascendente de una obra: personalidad de autor. De la casi totalidad de las composiciones que integran el volumen, el poeta es el tema central y absorbente. Como en la estética del romanticismo, las peripecias sentimentales trasuntan algo como un paisaje psicológico, descrito con cierta arbitrariedad decadente.

En 1917 aparece el segundo libro: “Humo de incienso”. Por entonces, Silva Valdés tenía en preparación, otro volumen de poesías “Misas líricas” y una novela “Pasos de minué”. Con “Humo de incienso” Silva Valdés desvía un tanto su auroral admiración por Herrera y Reissig, para ajustar sus versos a los funambulescos ritmos de Paul Minelli, el del escándalo literario de “Mujeres flacas”. Hay en “Humo de incienso” los mismos versos juguetones y el mismo paisaje de salón aristocrático. Las dos partes más significativas del libro se titulan expresivamente: “El abanico de Musset” y “El abanico de Mimí”. Para que nada descomponga la modalidad propia de aquella hora fugaz, Silva Valdés confiesa su credo:

**“Yo soy un modernista;
yo soy un voluptuoso”**

y no falta, tampoco, la fanfarronada lírica de un “Blasón”:

“Aristócrata soy y mi nobleza
En ideales líricos se inspira;
Cruzado señorón de la Belleza
En mi escudo de noble hay una lira.
El campo de mi escudo es el azur.
Mi adjetivo más alto: Caballero.
Mi título mayor: el de Trovero
Condecorado con la “Cruz del Sur”.

“Anforas de barro” y “Humo de incienso” desaparecen. El poeta de boulevard, cantor de “midinettes” ilusorias, exaltador de paisajes versallescos, oculta en el olvido, su labor primigenia; y, en la meditación estudiosa, prepara su obra nueva.

Pasan los años, y de pronto, en 1921, con “Agua del tiempo”, de un salto, — como dijo Juana de Ibarbouro, — Silva Valdés se coloca entre los grandes poetas de América.

El cantor de frivolidades mundanas adquiría personalidad propia y daba la espléndida realidad de una obra perdurable. El Uruguay volvía, en el tiempo, a ocupar su posición de vanguardia.

La poesía gauchesca nació aquí. Vibraba el entusiasmo por la Independencia, en su conmoción inicial, cuando nació a la vida. Cantaba el poeta errante de los comienzos, el ansia de libertad en estrofas, rudas en palabras y patrióticas en conceptos. Nuestro Bartolomé Hidalgo fué, como lo califica el argentino Martignano Leguizamón, “el primer poeta gauchesco”. Los

años más gloriosos del movimiento emancipador lo encontraron como soldado y como poeta, cantando la Independencia en sus “cielos” y en sus “diálogos”, células madres de la verdadera musa gauchesca.

La poesía campesina nacional — como dije en otra oportunidad — pronto abandonó el campo. En las postrimerías del siglo pasado, la musa gaucha no conocía la campaña. Un núcleo de escritores puebleros, gauchos teóricos, podríamos decir, se agrupaba en torno a la vieja revista “El Fogón”. La obra poética de estos literatos románticos iba haciendo su camino. Tenía un poco de esa tristeza que pone la fantasía en las cosas que están lejos al ser cantadas. El léxico era culto pese a la intentada utilización del habla popular. Sólo por excepción se escribía en la forma áspera y humilde de los paisanos.

Entre la charamusca de “El Fogón”, como una crepitante llama viva, se alzó, única y magnífica, la voz de “El Viejo Pancho”. Su popularidad demostró que el alma gaucha aun contaba con la acogida cordial de las gentes campesinas y de las que, en medio al ajetreo urbano, saben prestar oído atento a las líricas voces vernáculos.

Si surgía con “El Viejo Pancho” la poesía que sentimentalizaba lo pasado, faltaba la que lo reprodujera por medio de imágenes, con cierta objetividad de paisajista. He aquí el rumbo que venía a abrir “Agua del tiempo”.

Sería, desde luego, la visión del campo nuestro; pero, “ un campo entrevisto con una nueva sensibilidad, una nueva cultura, una técnica distinta, traducido todo a grandes imágenes”. Como la metáfora, en el

decir de Marcel Proust, es lo único que puede eternizar un estilo, cabe inducir la importancia que la renovación de Silva Valdés significaba, no sólo en la labor personal del poeta, sino en la poesía nueva del Uruguay.

El cuadro contenido en "Agua del tiempo", representado con títulos de algunos de los poemas, ingeniosamente, puede verse así:

Luciendo "El puñal", "El poncho" y "La nazarena", descansando de "El mate amargo", en "El rancho", entona "El payador", en su "Guitarra" los "Motivos de vidalita" por "La muchachita pobre" causante de "La cicatriz". Es la hora de "La siesta", junto "A un río". Canta cerca "La Calandria". Con paso lento, "El buey" de las labores pacíficas, viene por "El sendero"...

A los lados surgen, completando un tríptico de vida gaucha, "El indio" y "El centauro", que otean el horizonte.

Tales son los elementos que se destacan con gallardía en esta vasta tela poética que Fernán Silva Valdés ha dado en llamar, simbólicamente, "Agua del tiempo".

Aquí el poeta trocó al alado hijo de la sangre de Medusa por "el alazán con una estrella en la frente", y al paso lento, como un gaucha pensativo, comenzó a andar por los caminos de la patria, que esperaban un "canto nuevo".

El libro contiene un desfile magistral de acertadas imágenes. Son bellas por lo inesperado, por lo originales en sí. Algunas nacen, por primera vez a la literatura y conquistan el aplauso sin reticencias egoístas. Tienen una gallardía de expresión que, en ocasiones,

atenúan por esto mismo, la crudeza del tema o del calificativo. Las palabras han entrado al libro sin selección previa que pudiera denotar un deseo de decoración arbitraria. La obra es de una absoluta sinceridad que se impone inmediatamente. Las cosas gauchas se humanizan. Así, en la boca de la guitarra se hastían los cantos viejos, el puñal se siente atraído por la carne lo mismo que por un pecado, el viento se pone el poncho, húmedo de alborada, el mate dulce pasa en vela como un centinela, el río ríe como los hombres “que siempre lo hacen mostrando los dientes”, el tango “es un estado de alma de la multitud”, el sendero “tiene vergüenza”. Todas son emociones humanas. Lo objetivo le sirve para exteriorizar el propio estado de alma de las cosas, vistas con intención panteísta.

Acaso de todas las composiciones del libro, la más representativa sea

EL RANCHO

Retobado de barro y paja brava;
Insociable, huyendo del camino.
No se eleva, se agacha sobre la loma
Como un pájaro grande con las alas caídas.

Gozando de estar solo,
Y atado a la tranquera a ras de tierra
Por el tiento torcido de un sendero,
Se defiende del viento con el filo del techo.
Su amigo es el chingolo;
Su centinela gaucho el terutero.

Por la boca pequeña de una ventana
Apura el mediodía en un solo bostezo;
De mañana despierta con el canto de un gallo
Y de noche se duerme con el llanto de un niño.

Es creyente a la vez que fatalista;
A supersticioso nadie lo iguala;
Se persigna al chistido de la lechuza
O se tapa los ojos por no ver la "luz mala";
Y se encorva de miedo cuando aullan los perros
— Con las cerdas del lomo despeinadas —
Porque pasa la Muerte, chúcara e invisible,
Montada en pelo
En la yegua sin freno de la Leyenda.

Es torvo como el gaucho hasta en su mansedumbre;
Como aspira tan poco, nunca sale de pobre;
Y guarda con orgullo, como único tesoro,
— Expuestas en un marco con alardes artísticos —
La estampa de un caudillo
Y una divisa bordada en oro.

Ni altivo, ni bizarro; humilde, nada más;
Ignorante a la gracia y al donaire,
Adornan su mal gesto curtido de intemperie
Un nido de hornero y un clavel del aire.

Es viejo ya, sus quinchas han visto tres patriadas;
Agringarse los criollos, acriollarse los gringos;
Si no le salen canas le nacen cicatrices,
Y aceptando el destino de concluir en tapera,
Mira pasar los años y crecer los "gurises",
Echado boca abajo y con el lomo al sol.

En los atardeceres en que se pone triste
Revisa sus recuerdos de un vistazo hacia adentro,
Y encuentra cuatro fechas que lo hicieron vibrar;
Cuatro fechas que son
Los puntos cardinales de su emoción:
Una boda, un velorio, un nacimiento
Y una revolución.

Cuando se quede solo, sin poder contra el viento,
Y caiga de rodillas, será tan posa cosa,
Su historia tan vulgar: un placer, una cuita,
Que cabrá en las seis cuerdas de una guitarra
Y en los seis suspiros de una vidalita.

(De "Agua del tiempo").

Bien podemos repetir ahora el mote de "espléndido cazador de imágenes" con que a Silva Valdés, calificó un agudo crítico chileno.

Se habrá podido comprobar que cuando la regularidad de la rima se alía a la expresión vehemente, o el ritmo enlaza en su melodía una continuidad de versos, el conjunto resulta íntegramente bello. Mas Silva Valdés huye de modo intencionado, de la estrofa rítmica, no porque sea incapaz de forjarla, sino porque quiere expresar sus sensaciones nuevas de un modo nuevo.

Dentro de las normas estéticas de la nueva sensibilidad poética, la sujeción al ritmo tiene poco menos que caracteres heréticos. El poeta, para serlo en la total integridad, — y siempre desde el punto de vista de los cánones del día, — ha de atender excluyentemente a la imagen, aunque deba lograrla con desmedro o con

sacrificio de la musicalidad rítmica. Ocurre así, por extraño escamoteo que acredita en muchos casos, más incapacidad artística que imposibilidad técnica, que la prosa y el verso vienen a diferenciarse por objetividad de orden tipográfico y no por virtud esencial del contenido rítmico. Dígolo así, rotundamente, porque nadie ha intentado argüir que la prosa no pueda ser una sucesión de imágenes ligadas por un sucesivo proceso de idéntica ideación. Prosa y verso son agua del mismo hontanar; pero, en tanto la primera salta sobre las peñas líricas sin regularidad melódica; el verso, para serlo, ha de lucir en cada composición, dentro de las posibles armonías encontradas, una recóndita melodía sugerente.

Cuando el poeta lo es de verdad, y rompe el ritmo con un verso que contrasta en la unidad musical de un poema, ese verso es una cuerda rota, sobre la cual es tarea vana intentar la continuación de una melodía. Y como en el instrumento musical, a lo sumo, podrá servir el contratiempo para lograr por habilidad técnica, el efecto integral en el resto intacto de las cuerdas sonoras.

La poesía requiere, tanto como claridad de visión, armonía expresiva. La libertad del poeta no puede llegar hasta la anarquía del ritmo. Versificar es rimar o ritmar, completar un todo melódico. Unas veces bastará la rima, que es puntal del ritmo, especialmente en los versos de arte menor, por la prolongación sonora de las sílabas finales, lógicamente encadenadas. Otras veces el ritmo puro, proporcionado y regular, será suficiente. Mas quien pretenda hacer verso en prosa — de alguna manera hay que denominarlo — fracasará

por desatender la musicalidad que es el alma misma de la poesía y su característica superior.

En "Agua del tiempo" Fernán Silva Valdés conscientemente, deliberadamente, gusta romper el ritmo, por pura arrogancia. No quiere melodías, sino armonías. La forma alejandrina es como un cauce por donde van rodando todas sus imágenes. A veces no abarcan ambas orillas y forman versos más cortos, por lo general, endecasílabos y también dodecasílabos; y a veces, es verdad — me escribió un día — no forman verso; pero estos casos son pocos en proporción.

El poeta confiesa sus propias incorrecciones, atenuadas, claro está, por su mismo carácter de excepción.

Pero lo esencial es la declaración de que su labor poética asienta sobre bases rítmicas.

El lenguaje, de idéntico modo que el ritmo, se presenta en "Agua del tiempo" con aspectos insospechados. No es ya un lenguaje de léxico refinado. Significa en parte, una demostración más de ese movimiento hacia la realización de un hecho inevitable: la formación del idioma americano, y dentro de tal marco, del idioma nacional o rioplatense, ambos enraizados por los orígenes, en la pompa del idioma español.

Un idioma nacional supone un conjunto racial definido, una suma de tradiciones étnicas y de formas estéticas y una decantación léxica. Para lograrlo no basta el impulso personal; es el pueblo, y en la larga sucesión de los años, el grande e insustituible obrero en la arquitectura de las lenguas.

La posición beligerante de Silva Valdés explica — y acaso justifica — la adopción de vocablos y giros

gauchos y paisanos que eluden las leyes rígidas de la Academia y afrontan, con impudor aborigen, los rigores de su crítica.

Es un valiente aporte personal esta presentación de formas estéticas moldeadas con el barro de los pueblos renacientes.

Habrà que convenir, al fin, que América es un hecho nuevo que, para exteriorizarse y fijar su posición en el gran torbellino del mundo, ha de precisar un día, un idioma propio, ennoblecido, — desde luego — con la tradición hispana que llega hasta nosotros, experiente, con su carga de siglos.

La reacción de Silva Valdés contra los dos libros aurales tenía que ser violenta: violencia en el lenguaje y violencia en el ritmo. Había nacido al verso, atildado y musical, realizando con sus obras de iniciación “un puro arte poético”. Vuelto de espaldas a la prisión modernista y decadente, enfrentado a la realidad de la vida nueva, situado en medio de un paisaje de contornos ásperos, tenía que gritar, más que cantar, su verso gaucho, para acallar la melodía de su actividad augural. Precisamente, hablando de “Agua del tiempo” escribe Silva Valdés: “A veces lo recito a gritos y me emborracho de sus imágenes y de su música bárbara”.

A la violencia rítmica de “Agua del tiempo”, sucede la evolución temperada, en los “Poemas nativos”, libro segundo de la segunda época de Silva Valdés. Estamos ahora en 1925. El poeta retrocede en su atrevido avance, se aproxima a lo clásico; torna a la rima; busca el efecto rítmico; tan pronto es la sucesión de versos regulares, como el encuentro proporcionado de con-

sonantes o la sucesión casi romanceada de asonantes melódicos, todo ello de un modo absolutamente personal y conciliado con sus intentos de libertad poética. “No busco que me canten con guitarra — manifiesta, resumiendo su anhelo — busco que me sepan de memoria”.

Aquella guitarra con que Silva Valdés en “Agua del tiempo” acompañara su “canto nuevo”, hastiada de cantos viejos, en “Poemas nativos”, adquiere una voz tierna y conmovedora:

“la del chingolito
que en ella murió”

Así lo dice la “vidala” campera y así puede afirmarse. Silva Valdés alcanza con este libro la casi culminación de su propósito inicial, que habrá de lograr más tarde en “Intemperie”.

Ante los “Poemas Nativos” no cabe el deslumbramiento que motivó la clarinada mañanera de “Agua del tiempo”. Aquí el poeta vió y cantó al indio en su medio legendario y al gaucho en su ambiente de epopeya. El campo de la patria le dió contornos geográficos a su escenario y el poeta, admirable reconstructor, puso al hombre salvaje y al creador de la nacionalidad, en su ambiente dramático, delineando sus figuras con brochazos fulgurantes de un impresionismo sorprendente. Ahora, en “Poemas Nativos”, el poeta ve al gaucho merodeando por los alrededores de la ciudad, conglomerado racial y fruto maduro de la civilización. Dentro de los lindes urbanos, el gaucho, cantado por el poeta, sólo presenció unas “Elecciones” y se hastió en “La timba”.

Por esto, el alma verdaderamente poética de todo el volumen está en "El pago", que es "un rincón de América vigilado por los teruteros" y hacia donde se vuelven, amorosamente, las miradas del autor de los poemas nativos.

Si en "Agua del tiempo" vimos al pintor por medio de imágenes y dimos al libro, por el tono descriptivo primordial, cierto carácter de tríptico en el que constituían la parte central, las cosas de la patria, en este nuevo libro, sin estar ausente el pintor de paleta colorista, podemos asegurar que anda, también, el narrador, que sabe poner en movimiento aquellos elementos estáticos, vitalizándolos. Hay aquí un dinamismo que en el libro inicial de la segunda época, no era elemento de primer plano. Silva Valdés observa sagazmente y cuenta. Describe las cosas en movimiento, por extraño influjo intelectual; y, por tal causa, el efecto logrado es sorprendente.

De este modo dice:

"Corral que estás girando en mi memoria
como un halo de piedra"

"Lago de América,
bebedor de nubes en cristales celestes"

• "El sol antes de irse limpia sus lanzas
en el agua tranquila de las cañadas" •

"y la noche se acuesta
sobre el poncho del pasto"

Silva Valdés pinta con una magistral soberanía en las proporciones.

Le basta para darnos la emoción de la madrugada, este brochazo extraordinario:

“a la hora en que el alba en el oriente
está como un relámpago que se ha quedado inmóvil”

En los paisajes de “Poemas Nativos” no falta nada de aquello que es preciso para la más exacta reconstrucción visual, ni tan siquiera la gota lírica que decora subjetivamente el retazo de naturaleza entrevisto a través de la mirada romántica.

En el sentido expuesto, “Los potros” y “La carreta” son dos magníficos poemas:

LOS POTROS

Son cuatrocientos potros
trotando, trotando, trotando.
Van como una tormenta
hecha de un trueno largo
y de una nube parda;
los cuatrocientos potros
—casi todos pelos oscuros—
van como una tormenta
con relámpagos tordillos blancos.

Jinetes en caballos ha tiempo arrocinados;
sacudiendo los ponchos de calientes colores,
mal doblados en pliegues y colgantes del brazo,

con silbidos y voces
los troperos los van azuzando.

Así marchan los potros,
trotando, trotando, trotando.
Cuando encuentran un río
lo vadean a nado,
y por unos momentos solamente se ven
las cabezas ansiosas a flor de agua boyando.
Al salir a la orilla,
jadeantes y empapados,.
agachan las orejas, se sacuden las crines,
relinchan unos cuantos,
y en seguida, otra vez,
son cuatrocientos potros
trotando, trotando, trotando.

Cuando llegue la noche, cumplida la jornada,
—previendo una posible disparada de potros—
los troperos harán cuatro fuegos bien grandes
que arderán a la vez en las puntas del campo;
luego, mientras vigile quien se quede de ronda,
hombres y animales buscarán el descanso.

Y los potros salvajes dormirán sin saber
que su albedrío ha muerto,
y que lo están velando!

LA CARRETA.

Entre dos picaneadas
viborea la hilacha musical de un silbido...

Y pasa dando tumbos la rústica carreta.
Trae bueyes manchados.
Y el carrero de siempre,
que es un poco compadre
y otro poco romántico;
usa tras de la oreja
un caliente clavel colorado;
monta un caballo lerdo y esgrime la picana
con soltura en el brazo;
esa brava picana con la que ha tiempo viene
—desde los horizontes naranjas o encarnados—
azuzando a los bueyes
y midiendo el largor de los pagos.

Y pasa dando tumbos la rústica carreta.
Un arroyo risueño
quiere atajarle el paso con su cinta celeste;
caen al agua las ruedas, y el arroyo que es bueno
—pagando bien por mal—
con su propia agua herida
le va colgando flecos.

Y más allá es un cerro
que la convida al ocio

mostrándole de lejos sus piedras de colores
que son como cristales
que le han sobrado al cielo.

Mas la carreta no repara en ello
porque lleva al costado
otra cosa más linda, otra cosa mejor;
la boca del carrero, viva y húmeda,
frunciéndose en silbido
o abriéndose en canción.

Y el carrero entre canto y silbido
se da a soñar
y a fantasear:
la hora de la tarde,
un rancho,
una ventana
cuadriculando un rostro
que se escondió fugaz,
y entre las dos arrugas de su frente curtida
aquella ventanita es como un ojo más.

Mientras el hombre sueña, las yuntas laboran
hundiendo la pezuña y agachando el testuz;
bajo la T mayúscula que hacen pértigo y yugo
parece que llevarán más que una T una cruz.

Prosigue envuelta en polvo la rústica carreta;
lleva un dolor de ejes como un dolor de huesos;
rueda tembleque y rota

de tanto dejar cargas al portal de los pueblos,
tal como esas mujeres viejas y enflaquecidas
de tanto dejar hijos
al portal de la vida.

Enfrente a una carreta me voy sintiendo niño.
A pesar de su facha claudicante y grotesca,
y su andar sin premuras, su andar de caracol,
tiene algo de alado y algo de tiempo antiguo;
y todo porque un buey se llama "Golondrina"
y porque otro buey se llama "Picaflor". ..

(De "Poemas nativos").

"Poemas Nativos" cierra con dos poemas significativos: "Hombres rubios en nuestros campos" y "Elecciones". Son los dos hechos más trascendentales en nuestra evolución democrática: la presencia del inmigrante y el encauzamiento de las rebeldías nativas por los senderos cívicos del sufragio. Para un poeta como Silva Valdés, imbuído de lo que Rodó llamara "espíritu de americanidad", tales episodios tenían que privar de un modo decisivo en su futura creación poética.

Así, surge, en 1930, "Intemperie", síntesis y ápice en la producción literaria de Silva Valdés. Con este libro alcanza la alta jerarquía poética. Deja ahora de mirar insistentemente hacia lo pasado. Se introspecciona, cuando no observa el porvenir, y ve allá en el fondo de su ascendencia gaucha, el origen lírico que remata en "la punta florida de sus cuatro apelativos". Se siente, por imperiosa imposición del destino, "el payador", en la más noble y genuina significación del vocablo. Canta, resumiendo su acento, todas las melodías dispares de las gentes que algo suponen en la formación étnica nacional:

“Aquí me pongo a cantar
Al compás de la guitarra;
No tiene cintas celestes,
Ni blancas, ni coloradas,
No es guitarra con bandera,
No es nada más que guitarra”

A su labor actual podría decirle el poeta, como le dice al gaucho:

“Naciste en la juntura de dos razas
Como en el tajo de dos piedras
Nacen los talas”

En algunas composiciones del nuevo libro, la posición deliberadamente payadoresca, conscientemente popular, lleva a Silva Valdés a marchar en el bisel de lo poético y de lo prosaico. Mas su avance es tan decidido, su gallardía tan resuelta y tan profundamente nativa la que podríamos calificar “agachada poética” que, al pronto, límpido y claro vuelve a fluir el canto diáfano.

Hay todavía, confesemos, un poco de raíz amarga en las palabras recias de sus nuevos cantos; pero, en el viejo tala anidan las calandrias, se desgarran las nubes viajeras y llora sus quejas melancólicas la brisa crepuscular.

Silva Valdés no sólo entona su milonga con la espontaneidad con que puede cantar un pájaro serrano; sino que trueca su lira por la paleta, o aún, convierte paleta y lira en un sólo instrumento, para darnos, en la unidad de un poema descriptivo, colorido y canto:

MANCHA HEROICA

(De un episodio de la "Revolución de
Aparicio". República Oriental. 1870).

Lienzo verde del campo
sobre el cual el desnudo
Se aprestaba a volcar pomos rojos
para el cuadro del duelo.
Ante dos escuadrones de gauchos
melenudos y recios,
Se cortaron solitos los jefes,
recogidos los pingos al freno.

Dos caballos, dos hombres,
dos lanzas y un solo desvelo.
El coraje se iba agrandando
en la carne hecha miedo.
Banderolas, golillas y crines
se estiraban de viento.
El silencio rodaba cribado
en las férreas coscojas del freno.

Dos caballos, dos hombres,
dos lanzas y un solo desvelo.
El coraje se iba agrandando
en la carne hecha miedo.
Ante dos escuadrones de gauchos
melenudos y recios
Se cortaron solitos los jefes,
recogidos los pingos al freno,

Y en un pique fantástico
uno a otro se fueron.

Corajudos y hábiles ambos,
se cruzaron violentos.
En esgrima primaria las lanzas
una a otra se abrieron,
Y pisando los campos contrarios,
tras el bote tremendo,
Dando vuelta en el aire a los fletes,
como seda en el freno,
Otra vez frente a frente quedaron,
y otra vez se emblatieron.

Ahora, sí, se atracaron las lanzas,
ahora, sí, se mordieron;
Se quedaron prendidas un tanto
medias lunas de fierro—
A compás regularon los pingos
en la rienda sujetos;
En un pique de abajo los gauchos
se bucaron los cuerpos;
En esquivé formal
tras las tablas del pascuero se hundieron.
Y por sobre los tucos cuidados
las dos lanzas pasaron de nuevo.

Pero una rajó medio hombre
y la otra una orilla del pecho.

SE MOJARON LAS CHUZAS,
comentaron cien voces de acero.
Mientras tanto un caballo dispara,
el jinete en el suelo,
Parte un tiro de bolas
parando al caballo sin dueño.
Un clarín espolea las almas
incitando al degüello,
Y los dos escuadrones armados—
boleadoras y fierros—
Dando puerta al coraje encerrado
en el brete del pecho
Viven ese episodio tan nuestro
que se llama ENTREVERO

Y después del combate tremendo:
Mientras unos despenan los vivos,
otros carchan los muertos.

De lo alto, girando, bajaba
negro rulo de cuervos.
En la carne celeste del aire
picoteaban su grito los teros.

/

Silva Valdés acierta en su poesía; pero, ya fué dicho por un argentino que “en los hallazgos estéticos, como en los descubrimientos científicos, el azar sólo premia a quienes lo merecen”.

Cuando Silva Valdés, con emoción acrecentada, evoca el paisaje de la patria, diluídos sus contornos en el tiempo, embellecidos sus rasgos primitivos por la

acción estética de la distancia, sus metáforas saltan, como en el clásico poema gauchesco, tal cual si fueran “agua de manantial”. El lector llega a admitirlas sin esfuerzos para su comprensión. Y como la metáfora es — en el decir de Aníbal Ponce — “el gesto expresivo que resume la totalidad de una impresión”, la simplificación de estados psicológicos que trasunta, evidencia su nítida procedencia sentimental. Se podrá discutir la razón de tales apreciaciones emotivas; pero no se intentará desconocer el mérito calológico que contienen, ni el acierto de concreción en que se estratifican.

Por esto, mientras Silva Valdés utiliza la metáfora como una necesidad subconsciente, sus aciertos son progresivos. No sucede lo mismo cuando el poeta toma la metáfora como un recurso, para reducir a pensamiento ideas que sufren enjaezadas por la rima o disciplinadas por la métrica.

En dos partes se divide “Intemperie”: “Nuevos poemas nativos” y “Poemas gringos”; pero, en realidad, como hacia los cuatro puntos cardinales, la actual tendencia de Silva Valdés toma rumbo hacia el indio, hacia el gaucho, hacia el criollo y hacia el gringo, “palabra chica que encierra un hecho enorme”. Pasado, presente y porvenir laten en el libro. Indio y gaucho son temas creados por la literatura. Ambos se vinculan, sin embargo, por una vaga tendencia hacia la libertad, — que es instinto en el indio y necesidad en el gaucho, — para sus correrías por las cerrilladas de la patria. Lo que hay de bello en el gaucho, como en el indio, es lo que significan: “tiempo pasado”, vale decir, “tiempo mejor”, por obra de creación sentimental y de imaginación creadora.

Con "Intemperie", Silva Valdés toma mayor altura, abarca un horizonte temático más amplio. Ya no son únicamente las gentes de la patria, ahora entran al estadio de su poesía, el inmigrante, el gringo, con su optimismo y su carga de esperanzas, con sus cabellos rubios y sus ojos azules, con su afán de prosperar y de arraigar en la nueva tierra prometida. El payador poeta canta al hombre que viene del otro lado del mar, lo ve plástico y apto como para realizar con él una rápida asimilación racial. Y lo ve también como un pintor ávido de nuevas emociones:

"Rubia: para mis ojos eres otro paisaje!"

Su guitarra tiene, ahora, cuerdas que "son antenas líricas recibiendo el mañana" después de haber sido, hasta ayer, "antenas líricas recibiendo el pasado".

Su nativismo de la hora, concreta todo un canto al porvenir:

"Recibir a los gringos con los brazos abiertos
y en un abrazo estrecho dejarlos acriollados.
Modernizar la estética y ampliar el panorama
del viejo criollismo.
Poner dentro del hueco de la vieja guitarra
Germen de cantos nuevos
Como el pájaro pone en el nido
Germen de libertad".

El poeta observa con mirada inquisitiva la realidad nacional, americana, podríamos decir, y comprende que la hora del canto está prolongando demasiado sus

postreros ecos. Ahora la patria quiere la poesía en acción, la canción del trabajo, la labor fecunda que curva las espaldas en la ruda faena constructiva. En dos versos sintetiza y denuncia la realidad del pago americano, con criterio sociológico:

“...todavía se ara poco
y se toma mucho mate amargo”.

Silva Valdés, poeta de la nueva hora, de las nuevas gentes y de la nueva patria ha sentido hondamente el problema y lo resuelve con la segura firmeza de quien ve, por sobre la alta colina, la anunciación precursora de la nueva mañana. Convencido de que es “gauchada darle cancha a la vida”, grita ante las gentes que llegan:

“Cancha para estos hombres
que añorando la patria
Se suman a la nuestra
y nos traen sus manos;
Cancha para estos hombres
que agrandarán la patria;
Cancha para estos hombres
que sembrarán los campos”.

El poeta enardecido, no presiente tan sólo el futuro del “campo nuevo”, ve toda América que ha dejado de ser ya, “un poncho de colores” para convertirse “en el taller donde se está plasmando, con modelos indígenas y criollos y gringos, la nueva flor racial para el pecho del mundo”.

Si Rodó viviera exclamaría gozoso: “¡He aquí un poeta de América!” y en verdad que así es el formidable cantor de este poema:

CAPITAN DE MIS SOMBRAS

Yo, mi caballo y el campo.

Chicotear del lazo en las ancas del pingo;
Saludable olor al sudor del montado;
Mellizo flamear de la golilla sobre mis hombros;
Festivo pe re ré de un petizo a media rienda;
Dolor perfumado del pasto machucado por los cascos
Horizonte caliente y luminoso que abre cancha a mi
[audacia;

Verde culebra del monte estirada

a lo largo del río.

Yo, mi caballo y el campo,

Y atrás, galopando sin ruido,
El pelotón de los míos.
Todos los criollos que llevo en la sangre
Se corporizan, fantásticos, a mi espalda,
Y se oscurecen y se aclaran
En la nube de polvo que levanta mi flete.

Yo, mi caballo, el campo,

Y tapando mi trillo el tropel de los míos.

Borrosos en sus barbas y en sus melenas
Los voy reconociendo:
Aquel es don Francisco Solano Antuña,
Servidor de la patria;
Ese otro Juan Venancio Valdés,

guerrillero de Oribe;

Y Calixto Muñoz, con su escuadrón de locos;

Y José María Silva,

Defensor de la plaza civil de la Florida;

Y Dámaso, su hermano, que murió fusilado;

Y subiendo en la hebra del mismo apelativo,

Nos sentimos cantores en las sombras

porque vos sos NOSOTROS, cantando por tu boca,
 Y el ansia de cantar que en vida mantuvimos
 En tu boca, muchacho, se hace voz;
 No te achiquen las barbas y hacé punta
 Que para eso sos el payador".

Y al galopón por los campos amoros,
 Llevado por el viento y el polvo que ellos soplan,
 Punteo, sin quererlo — CAPITAN DE MIS SOMBRAS —
 Cuarteador de la Muerte,
 Luminoso, embrujado,
 Envalnando mi cuerpo en la noche
 al bracear del caballo

(De "Intemperie")

Nunca la musa de Silva Valdés embochó clarín de más resonante nota. Puede decirse que en el poema leído está integralmente la personalidad poética del autor de "Intemperie". Es un poema de valiente arrogancia, hecho a imágenes, en donde el ritmo rueda desparejo, y hasta la rudeza del léxico adquiere cierta grandiosidad trascendente.

Como contrastando con el contenido profundo de "Intemperie", Silva Valdés, en un nuevo alarde y casi simultáneamente, publica sus "Poesías y leyendas para los niños". Kallaba, cierto es, en su pluralidad de temas esta nota ingenua e infantil, rezumando ternura. Con un verso humilde, logrado con fluente sencillez y en ritmo de canción, revive los aspectos primordialmente expresivos de la niñez de todos. Es, sin embargo, su infancia la que traducen estos romances emotivos; pero, como la vida casi no tiene variantes en los niños

sin historia, el libro traduce esos comunes estados de alma que perduran a través de los años, decorados con su pristino ensueño y su lejano encanto.

Los trompos, la cometa, las bolitas y el balero; el chingolo, “troperito de los pájaros”, el terutero, el picafior, que

“se pintó con los colores
de las flores que libó”,

la paloma blanca, “pétalo del alba”, la calandria, que luce en la cabeza

“cual si fuera una vincha
una rayita blanca”,

el cardenal,

“portador de la mecha
para encender el día”

y el churrinche, “brasa de los fogones paisanos”; los juegos infantiles y los pájaros familiares; y la bandera, y los caminos, y las mañanas, tienen su página en el libro, y en la página su poema. El payador de voces épicas, “con la sola ventaja de un curso más de estética”, dice a media voz su canción, con una dulzura encantadora.

L A C O M E T A

Empieza a hacer calorcito
ya viene la primavera,
se fué el tiempo de los trompos
y llega el de las cometas.

Frente a casa hay un campito
que, dicen, no tiene dueño;
allí me voy los domingos
a remontar mi lucero.

Le emparejo bien los tiros
y le acorto algo el del medio
para que vaya hacia arriba,
bien arriba, mi lucero.

Y lo recojo y le aflojo
hasta hacerlo tocar tierra;
¡qué lindas son las cometas!
¡aflojale que colea!

„Veinte tiritas de trapo
lleva la cola, lo menos:
trapo que en casa se pierde
mamá lo encuentra en el cielo.

Por ver si le corto el hilo
a alguna otra cometa
en la cola le ato un vidrio
que brilla como una estrella.

Vengan a ver mi lucero!;
cuando está bien sereno,
por intermedio del hilo
le mando una carta al cielo.

De "Poesías y leyendas para los niños".

Dentre canto y canto se remansa la suavidad del verso en una prosa pulida que intenta ser ingenua, deliberadamente, para llegar al corazón de los que aún no tienen doce años.

Y así Hernán Silva Valdés corona su obra: partió del indio, del gaucho y del criollo para moldear con imágenes admirables sus poemas como un friso de sonoro bronce; exultó, luego, a los gelugos representativos de las inmigraciones:

"nuevos conquistadores,
nuevos héroes tal vez,
porque a pecho desnudo
vienen a dar batallas,
en campos de la industria,
del comercio y la mines";

y vuelto del pasado, optimista ante el presente, canta a los niños en una sed no suelta de porvenir. Completa, por tal modo, un ciclo y le da a su generación literaria carácter definitivo y personalidad propia. Silva Valdés se convierte así, en un auténtico poeta de Andersen.

Para que la gloria de su triunfo sea virtualmente categórica, Eduardo Fabini, nuestro gran compositor, toma "El poncho" y "El nido" y los armoniza con tal brío nativo y con tal colorido musical que cuando se alzan las voces para entonarlos parece que, hermanados poeta y músico en inspiración concorde, hicieran volar el alma de la patria en las alas del canto.

Octubre 6 de 1930.

***El nuevo sentido
de la narración gauchesca***

Francisco Espínola
(hijo) y Víctor Dotti
Por
Carlos Reyles

El nuevo sentido de la narración gauchesca

La narración gauchesca, ruda pero sabrosa desde sus albores, da entre los más jóvenes oficiantes del género al acercarse el Centenario de nuestra Independencia y como glorificándolo, una flor culminal acorde en cierto modo, por la coloración y el aroma, a la que engalana con Ipuche y Silva Valdéz, al árbol abuelo de la poesía nativa.

El nuevo sentido de la poesía gauchesca finca en dos calidades: una externa y plástica, interna y espiritual la otra. El lenguaje de bota de potro y vincha; la jerga idiomática nacida en los ranchos y el arrabal, empleada adrede lo mismo en el diálogo que en el relato, troca el léxico infanzón de la Corte y el castillo en dialecto aldeano, el cual se ajusta con más veracidad y energía que otrohoro a la realidad cimarrona del campo y del gauchaje, la estruja y obtiene al fin algunas gotas de licor ácido, pero zumoso y grato al paladar como el mate amargo. Al propio tiempo el análisis emocionado, el sondaje de la segunda napa del alma gaucha, parejo al concepto más amplio de la representación literaria de ésta, que venía acentuándose desde Viana y sus continuadores, rompe los moldes del realismo chato, de la copia pueril y va directo a la creación estética, sin la cual no existe el verdadero

arte de novelar ni otro alguno. Todavía gozan de gran predicamento el asunto, la intriga, el desenlace, el bajo interés que diría Goncourt, elementos condenados a segundo término o desterrados por baladís en la técnica novelística de novísimo cuño; pero la imaginación, la fantasía, el genio inventivo condenados por el naturalismo, el costumbrismo, el verismo, recobran sus fuegos, y el narrador no se contenta con detener y fijar un instante del tiempo que pasa, ni con captar la realidad, que entre paréntesis puede tener capitalísima importancia para la historia y ninguna para el arte, o vice versa, sino que la supera y de anécdota la transforma en categoría, forjando así una realidad más alta y vivaz que la realidad misma. Quieras que no el artista, aun el que busca someterse servilmente al objeto y copiarlo, trabaja, no sobre objetos, sino sobre sus representaciones, que ya son imágenes, cosas espirituales. Por eso, en última instancia, puede afirmarse que el realismo puro no ha existido jamás, y tal por múltiples razones, entre ellas algunas de orden fisiológico. La inteligencia es un órgano que se desarrolló en la primitiva lucha por la vida en búsqueda del lado útil de las cosas porque la utilidad era para ella lo necesario. De ahí que, entre el mundo y el observador, la inteligencia sea como un velo utilitario que no nos deja ver las cosas como son, sino como nos conviene a nosotros que sean. Si las cosas no nos interesan de alguna manera no las vemos, porque sólo el interés material, moral o intelectual las inserta en nuestro mundo perceptible. Fuera de él somos ciegos. Fuera de esa atmósfera nos asfixiamos. Si diez personas contemplan en la calle una carnavalada, las diez la verán de modo distinto, particularmente si son

artistas porque éstos, gracias a ciertas facultades peculiarísimas ven los objetos como materia de su arte, — calidad plástica, calidad pictórica, calidad literaria — lo que implica automáticamente la radical transformación de los objetos en esencias artísticas. Harta razón tiene Oscar Wilde cuando afirma: “El arte empieza allí donde acaba la naturaleza”. Esta es inimitable, incopiable precisamente porque el artista no es una máquina fotográfica, un medio mecánico de expresión, sino un taumaturgo, creador de mundos mágicos. Goethe aconsejaba del interior al exterior. Este interior, que llamaríamos ahora subconsciente, descubre zonas inmensas e ignotas del alma y ha engendrado y seguirá engendrando, en la literatura sobre todo, obras profundas y universales porque surgen de aquella zona de la conciencia común a todos los hombres y cuyo lenguaje cabalístico hasta los sordos entienden. “La Odisea”, “La Divina Comedia”, el teatro de Shakespeare, “El Quijote” nacieron de esas oscuras entrañas. Fueron obras paridas, es decir, vistas, sentidas y vividas por dentro.

... Truecan los frenos y desbarran quienes nos aturden los oídos con la verdad, la realidad, la cosa vista, la cosa vivida, la observación directa, como si hubiese alguna que no lo fuera; la lógica, como si al igual del corazón la estética no tuviera razones que la razón no conoce. La realidad es sólo el trampolín que golpea con fuerza el vidente para remontarse y efectuar el salto mortal artístico. A veces cae de pie, en el colchonete de la realidad superada, otras de cabeza, según sea buen o mal parador. Lo esencial no es que el narrador nos presente escenas y tipos reales en sí, sino que intensamente y subjetivamente lo parezcan. Lo irreal

suele ser muy a menudo verosímil en el mundo mágico de la creación literaria; del mismo modo que lo arbitrario, lo estrambótico y hasta lo horrible reales se trasmutan, por misteriosa alquimia, en inmaculada belleza en el plano del arte si están con arte representados.

Por lo dicho no ha de inferirse que la observación, la realidad, el análisis justo, huelgan en la composición de la substancia novelable. Lo que deseo insinuar es que esos elementos tienen muy otra significación para el novelista, que para el vulgo, el psicólogo de oficio o el sabio. Aquél es un animador, más todavía, un mago que manejando el tirso florido de Dionisios, hace visible el espíritu oculto de la naturaleza, anima lo inerte y cambia los contrarios en extraños crisoles de los que, entre nubes, sale al fin una vida misteriosa, una más vida. A veces de un pequeño hecho saca un mundo; otras extracta: de una montaña de carbón extrae la partícula cristalizada, el diamante puro, o desfigura y como dice humorísticamente Cocteau: "Se traga una locomotora y devuelve una pipa". Pero de todas maneras crea libremente porque posee aquella encantada imaginación de los griegos que los impelía a convertir los fenómenos y las fuerzas naturales en dioses. He aquí un ejemplo del simple y divino procedimiento. En cierto lugar de la Hélade, había una enorme laguna, pantanosa y pestífera, que el sol iba secando poco a poco. Ahí está el hecho bruto. Interviene la imaginación poética, que es una hada milagrosa, y convierte el sol, que calienta y alumbra, en el dios Apolo, sus rayos en flechas y el charco infecto, cobija de alimañas ponzoñosas, en la serpiente Pithón. Y ya se nos aparece Apolo, el sol, disparando sus flechas

contra Pithón, el charco. Pero Apolo alumbra, es también luz, la luz inteligencia, así como Pithón es lo pérfido, lo tenebroso, la negrura de la ignorancia, y la fábula, mezclando las realidades físicas y los símbolos, llega a su culminación: El sol, Apolo, sale todos los días para disparar sus flechas luminosas contra los monstruos de las tinieblas frías, es decir, la inteligencia cálida y lúcida combatiendo la ignorancia ciega y helada.

Está en la naturaleza del hombre crear mitos y sustentarse de ellos. Pero el poeta, el artista, el novelador lo hacen en grado superlativo, sobre todo este último, porque sus zonas de explotación son hoy las más dilatadas y ricas. Todo le incumbe. Vive en un perpetuo y fecundo sueño donde se articulan las combinaciones posibles de la naturaleza, la vida y el mundo. Pero su sueño es como un despertar a cosas nuevas. Esto quizá, fué lo que hizo declarar a Shakespeare: "Somos hechos de la misma tela que nuestros sueños". De un modo categórico Kant afirma: "El sueño es una arte poética involuntaria". En las mismas ideas abundan Wágner, Nietzsche, y de modo más amplio y con otras perspectivas, Freud, Proust, Joyce, la escuela suprarrealista, en lo que de certero tiene, y en general, la mayoría de los autores modernos, quienes después de las doctrinas del psicoanálisis y sus aplicaciones estéticas hacen por método lo que por intuición hacían los antiguos grandes escritores.

A la narración libre de académicas trabas, al ímpetu creador que no desdeña los fantaseos, ni las imaginaciones, ni sofrena el miedo de caer en la arbitrariedad; a las escenas y los personajes vividos por dentro

junto al más fino análisis, la mayor expresividad y el poner el acento en lo posible más que en lo real, es a lo que llamo el nuevo sentido de la narración gauchesca. Lo encarnan, por orden de edad, cuatro narradores natos: Justino Zabala Muniz, Valentín García Saiz, Francisco Espínola y Víctor M. Dotti. Los dos últimos, los más jóvenes e imbuídos de la moderna sensibilidad literaria, son los que representan más cumplidamente aquel sentido, sin dejar de ser por eso tradicionalistas, representantes ortodoxos del relato campero. Necesidades perentorias de orden y nomenclatura de las "Conferencias del Centenario", me obligan a estudiar sólo a Espínola y Dotti, ambos nacidos en este siglo, ignorados casi del gran público y que, por lo tanto, urge hacerlos conocer y apreciar antes que el desencanto y la falta de apoyo les embote los filos de la voluntad y quiebre la pluma.

El simbolismo y sus derivaciones y delicuescencias, si bien informan nuestra lírica no han roto hasta ahora la cáscara dura de la novela ni del cuento criollos. Sólo se han producido filtraciones consecuentes, no tanto a las influencias literarias, cuanto al espíritu de la época, espíritu multiforme y confuso, pero cuyas determinantes podrían, grosso modo, sintetizarse así: dinamismo e inquietud. Lo primero trae aparejado en el arte de narrar, como en verso, el franco repudio del énfasis, la declamación, la elocuencia horra, el ñoño sentimentalismo, la mortal pesadez de la hojarasca, malos recursos y estorbos al fin; e impone la expresión sintética y ágil, venablo que va directo al riñón de las cosas; lo segundo delata la vibración íntima, la perso-

nalidad y por consecuencia el estilo, que es el reflejo de esta personalidad y de aquella vibración.

Un estilo sin calor, sin pulsación, pobre, aguanoso, es como la fotografía de un espíritu común. Entre los corifeos de la narración gauchesca sólo Acevedo Díaz poseía un léxico de legítimo solar y cepa castellana, pero le faltaba vibración íntima, personalidad estética y por consecuencia estilo. En cambio, lo tienen los autores que voy a estudiar, aunque no sean señores feudales de la lengua e ignoren la sintaxis y hasta la gramática. Y es lástima. El léxico rico en palabras y particularmente en giros, que son como las coyunturas de la lengua, evita la pobreza, la monotonía, la rigidez, lo nebuloso. El escritor dice precisamente lo que quiere y como quiere. En caso contrario, sólo acierta a balbucear o tornarse mudo y se pone en la ridícula situación de un tenor afónico: abre con ímpetu la boca y en lugar de la nota viva sale un vagido. Con eso y con todo, gracias al despliegue de un totalismo expresivo, de otra índole que el de Delteil, menos sutil, menos retórico, pero más sincero, los noveles narradores han enriquecido la rústica flauta de Pan con algunos sonidos plenos y un timbre que antes no tenía.

Espínola, que tiene veintinueve años, y que ya se llama Pancho, un nombre que suena a viejo y a sabiduría patriarcal; Espínola, a quienes sus íntimos apodan "el gaucho Espínola" como si fuera un paradigma de la raza, aparece inopinadamente en la palestra literaria vestido de punta en blanco y presto para el combate, como salió Pallas lanzando un grito de victoria de la testa de Zeus; arroja el guante, es decir, un libro de cuentos criollos, su primer libro, sobre la arena y se

vuelve reposadamente a sus pagos, porque nuestro gaucho es pueblerino de San José, viene poco a la ciudad y parece medio chúcaro y señoero. Al verlo por primera vez, me dije aquello de Heine: "Al poeta se le conoce por su olor montaraz". El libro en cuestión, se titula "Raza Ciega", fué publicado hace cuatro años, cuando el autor sólo tenía veinticinco, y es una bomba cargada con todas las substancias explosivas de un narrador de raza. En qué pródigas ubres mamó Espínola las esencias del conocimiento del hombre, la vida y el mundo? ¿Por qué industrias adquirió, a tan temprana edad, el sentido de lo trágico y lo cósmico, lo real y lo maravilloso? ¿Qué textos le enseñaron a narrar con tan singularísimo arte que hasta lo más arbitrario se nos antoja en sus cuentos realidad palpitante, entraña viva?

Paréceme así, a ojo de buen cubero, que Espínola le debe poco o nada a las doctrinas y las normas que se hacen y deshacen, como las nubes, en el cielo literario de Europa. Tampoco se me ocurre que le deba más al trabajo consciente y encarnizado, indicio inequívoco muchas veces de la producción razonada, fabricada, no espontánea. Sin duda, seguro de su don se deja correr pensando en otra cosa, mientras el órgano inventivo funciona silencioso en los antros de la conciencia al modo de las raíces en las entrañas de la tierra. No hace literatura, es literatura él mismo y de por sí. Acaso no conoce más libro de cabecera que el libro de la vida, pero vibra, intuye, crea porque atesora la fina sensibilidad y la percepción aguda necesarias para el caso. No va como Diógenes con su linterna en busca de un hombre. Los hombres, la vida, el mundo vienen

a él, porque sus ojillos de miope son espejos en los cuales se reflejan las dos orillas de la conciencia, la clara y la oscura. Por razones similares a las de Picasso nuestro cuentista podría decir: "No busco, encuentro". Si ignora las doctrinas ajenas o no las juzga eficaces para él, sabe, como el payador, que ha venido a este mundo a cantar el vivir trabajoso y el alma dolida y bronca de la estirpe gaucha, y tiene, por añadidura, la noción justa del patrimonio racial que guarda en el cofre del pecho y de su alta misión de rapsoda. Lo sabe y lo proclama a gritos, sin ambajes ni falsas modestias, al contrario, orgulloso y retador, a la manera del adalid que entra a la liza a quebrar lanzas por su Dios, su rey y su dama.

"Traed mi mejor caballo; aquel, el zaino elástico; ese que al correr parece llevar en llamas el tenso cuello. Ponedle las tibias jergas y luego la carona con punteras de cuero de jaguar y después el basto, pesado de oro y plata, donde el sol se redora y la luna se hace más blanca. Ceñidle al vientre la cincha. Cubridlo con la espuma de los cojinillos. Ahora, quitad el cabresto y poned en su boca el duro freno. Hoy que un libro mío empieza a llevar a otros pueblos mi pueblo, quiero cruzar, solo, los campos donde duermen los básicos de mi raza. Y de pie en los estribos, he de gritar: ¡Oh padres! gracias porque hicisteis de mí la flor de la estirpe; gracias por conservar en mí los caminos de todos los puntos del horizonte; gracias por haber hecho sensible a mi oído la voz de la sangre. No he olvidado un instante la misión sagrada. Noche y día tendí mi espíritu como altísima antena para recoger las vibraciones de la multitud. Noche y día vi-

gilaba el crisol de mi conciencia. Momentos hubo en que creí con desaliento que era preciso otra vida, aún, porque lo que pensaba "no pasaba de mi boca"; más las energías obscuras fueron cayendo por fin en él para hacerse verbo. Mucho he sufrido y... Pero, ¿qué importa a un hombre fuerte? Besad a vuestro hijo, ¡oh sombras!

Eso he de decir. Dadme las riendas.

Adiós; volveré tarde, que es corto el tiempo y es larga la tarea".

Parejamente a todos los oficiantes de la misa criolla, Espínola emplea como ingredientes fundamentales del relato, el colorido, el carácter, lo patético, la lengua rotunda y vernácula, pero no sólo para el efecto pictórico y adjetivo, mas para expresar algo substancial, para revelarnos por medio del gesto, la actitud, tal escena culminante, un detalle nimio o una frase pecaminosa, los hondones del alma gaucha. Espínola no da explicaciones, marcha, avanza; no le saca el cuerpo a los obstáculos, los arrolla. Su instinto lo induce a considerar la narración como **presente**, como lo que está sucediendo. Cuanto dice es congruo, sustantivo y grávido. Nada huelga, todo semeja dictado por **alta necesidad**, por una fuerza de atracción que nos subyuga y mantiene conmovidos o embelesados alternativamente desde el principio al remate de cada cuento. Porque en éstos, lo cómico y lo trágico, lo dilecto y lo brutal, lo ponderado y lo grosero andan mezclados como en la vida misma y se resuelven, después de mucho tira y afloja, en orgánica y alucinante unidad. La gama narrativa de Espínola es muy larga y de timbre propio; su guitarra de payador tiene dobles

cuerdas que las ordinarias. Cuando rasguea suenan juntas y fundidas aunque perceptible cada una como los diversos instrumentos en el poema sinfónico. Pero también es dueño de la ciencia contrapuntística y la polifonía. Apoya lo imaginario en algunas notas de suma realidad y obtiene el acorde perfecto. Por teoría o intuición, tal vez por intuición sola, porque esta lleva en sí su procedimiento, Espínola coloca el relato en el plano y la luz que mejor le convienen para que la ficción se enriquezca y exalte con los atributos de la verdad esencial y sus estéticas posibilidades. Lo que parece simple es producto de un complejo y sutil.

Aunque no gauchesca "Saltoncito", una novelita para niños... y aún para hombres por lo que burla burlando sugiere, me servirá de claro ejemplo. Desde el arranque, desde las primeras líneas el autor nos transporta a otro mundo. Sentimos que entramos en el reino de lo fantástico y maravilloso y damos por incontestables, en ese plano y luminosa atmósfera, las irreales peripecias de un pobre sapito que quiere correr mundo. O de otro modo. El lector, colocado dentro de un círculo mágico, acata la orden imperiosa del hipnotizador, acepta la insólita articulación de los hechos, la violación de las leyes naturales y se encanta y maravilla con las inverosímiles aventuras de Saltoncito, incluso el vuelo por las nubes a lomos de "Conversa con la Noche", un horrible lechuzón. Este, con Saltoncito a cuestas, "corre un poquito por el llano para levantar el vuelo", luego "siente las patitas del sapito golpeándole el pecho"; aquí y allá otros toques de extremo realismo, paisajes auténticos, sentimientos humanos le comunican máximo poder convincente a lo real y hacen evi-

dentes, de toda evidencia, el gran reino de los sapos, los palacios de mármol y materias preciosas, el trono de Mangoa, la sapiencia y bondad de Saltoncito hecho príncipe heredero, y la belleza de su prometida, Flor de Nenúfar, no la más linajuda de la Corte, pero sí la más buena, sencilla y pura.

En las narraciones gauchescas Espínola procede siempre así. El difícil ajuste entre lo irreal y lo imaginario, que sólo logran los escritores excepcionalmente dotados, se efectúa de manera cabal e infalible. Es en él una constante determinada por el plano en que coloca el asunto y la justeza del enfoque.

El primer cuento de "Raza Ciega" se llama "El Hombre Pálido", un foragido que llega con intenciones aviesas al rancho donde se encuentran solas y desvalidas dos mujeres, una vieja y su hija. "Había que cansar muchos caballos para encontrar otra igual" dice el narrador como si hablara el gaucho, y la describe con diminutivos cariciosos, ternísimos, como lo está haciendo **in mente**, de seguro, el torvo personaje.

"....el conjunto todo producía unas ansias extrañas en quien la miraba, unas ansias extraviadas de caer de rodillas, de cazarla del pelo, de hacerla sufrir apretándola fuerte entre los brazos, de acariciarla tocándola apenitas... yo qué sé, una mezcla de deseos buenos y deseos malos que vivoreaban en el alma como los relámpagos en la noche. Porque si bien el cuerpo tentaba el deseo del animal los ojos grandes y negros eran de un mirar tan suave, tan leal, tan tristón, que tenían a raya el apetito y le ponían alitas de ángel a las malas pasiones..."

El hombre pálido y “de ojos como chispas” no se muestra insensible a los encantos de la moza. Al devolverle el mate con que lo obsequian, después de darle hospitalidad porque “lo ha redotao el agua” y trae el caballo “cansadazo”, su mano ladrona y Dios sabe cuántas veces homicida, tiembla, y de súbito cambia de designio, porque él, sabiendo la ausencia del jefe de la casa, ha ido allí a matar y robar. A media noche, mientras la vieja duerme y la paisanita tiembla en su cama donde “no había caído el sueño”, sale del rancho con el apero, ensilla el flete, que ha dejado en la ramada, y a pie se dirige a las mangueras, donde lo aguarda su compañero de fechorías, y aquí se desarrolla un diálogo sabroso y revelador:

“—¿Están las mujeres solas? — pregunta aquél, ansioso.

“—Sí — dijo sombrío el otro.

“—La plata tiene qu’estar n’algún lao. No se iba a llevar él tuita. Empecemo.

“—No. No empezamo.

“—¿Qui hay?

“—Hay que yo no quiero.

“—¿Que no querés?

“—Sí, que no quiero.

“—Pero, ¿tas loco Patricio?

“—Pior pa mí si me enloquecí. Pero ya te dije. Vámonos p’atrás.

“—¿El qué?

“—No hay qué que valga. Como siempre te acompaño donde querás; pero esta noche no aquí meno.

“—¿Hum! Si te salieran en luces malas los que

has matao, te ciegaría la iluminación y aura t'a dentro po'hacerte el angelito.

“—Naides habla aquí de bondá. Digo que no se me antoja y se acabó.

“—Pior pa vos. Iré yo solo. ¡Qué tanto amolar por dos mujeres!

“—Es que vos tampoco vas a dir.

“—¿Dende cuándo es mi tutor el que habla?

“—Dende que tengo la tutora — contestó Patricio, tanteándose la daga.

“—¡Ah! ¿Querés pellar? Me l'hubieras dicho antes. Seguramente ya habrás hecho la cosa y quedarás la plata pa vos solo. Pero no te veo uñas, mi querido. Venite no más — y desenvainó su cuchillo.

“—Callate, negro de los diablos — rugió su compinche yéndosele arriba. A la luz de los relámpagos, entre los charcos de agua, los dos hombres se tiraban a partir. Patricio, el poncho medio recogido en la mano izquierda, fué dando vueltas para ponerse de espalda a la lluvia. El negro comprendió el juego y dió un salto; pero se resbaló y se fué de lomo. Patricio esperó a que se enderezara y lo atropelló. La daga entrando de abajo arriba, le abrió el vientre y se le hundió en el tórax.

“—Jesús, mamá! — exclamó el negro.

Fué lo único que dijo. La muerte le tapó la boca.

El hombre pálido en la misma ropa del difunto, limpió su daga. Después enderezó a las casas, montó y salió al trotecito.”

“—...qui había sido cargoso el negro Jacinto!— murmuraba. — “Le decía que no, y él que sí, y yo que no ¡y dale! Taba emperrao...”

Y con esto explica el crimen que acaba de cometer, se da la razón y acalla el remordimiento. Largas páginas de análisis no dirían tanto sobre la psicología del gaucho delincuente como el monólogo transcripto. Por el mirar tristón de una moza agraciada Patricio cambia sus siniestros designios y ni mata ni roba; porque su compinche estaba **emperrao** lo deja seco de una feroz puñalada.

Espínola acentúa, como si quisiera fijarla, esta característica del gaucho en "Cosas de la vida". Aquí no se trata de uno sino de varios bandidos. Asaltan una estancia, asesinan a dos peoncitos y forzan la puerta del aposento donde sospechan que debe de estar escondida la plata. Pero allí se encuentran con una mujer desmayada y en los trances del alumbramiento. Y los criminales, recordando acaso que son hijos, olvidan a lo que han ido, la ayudan como pueden, — uno de ellos llora y quiere rezar — y se van emocionados sin cometer el robo, como si bruscamente hubieran cambiado de conciencia. ¿Qué relámpago de luz iluminó aquellas almas? Espínola no lo explica y hace bien. "El arte de decirlo todo es el arte de aburrir", mas sentimos, merced a repetidas e incisivas insinuaciones, que se puede ser desalmado y tener buen corazón, aunque sólo sea a ratos. Esto no debe extrañar. ¿Quién no es contradictorio? Muchos creen que el personaje de novela no debe serlo. Ignoran que la unidad aparente se forma de contradicciones. No podemos ser radicalmente idénticos en dos ocasiones distintas de la vida. Las incitaciones que recibimos del libro, de la conversación, del paisaje son como los hábiles dedos del escultor modelando el barro. Nuestro clima in-

terior cambia constantemente, como sube y baja el termómetro. La temperatura puede repetirse, desde luego, pero cuando ya somos otros. Nunca somos los mismos, pero nunca somos tampoco esencialmente diferentes, porque las contradicciones forman parte de nuestras virtualidades y éstas tienen su carácter y sus límites. La agilidad y la destreza del psicólogo no estriba en mostrarnos la fisonomía paralizada, rígida de cada alma, sino el variadísimo juego de luces de esa fisonomía.

Es otro rasgo típico de Espínola el pergeñar sus narraciones con los elementos más heteróclitos y antagónicos, mostrándonos por ese arte la enredada urdimbre hasta de los sentimientos primarios. Tragedia, comedia, drama, saineté, escenas costumbristas y escenas macabras se funden, sin disonancias, en el mismo cuento. "María del Carmen" es el único que permanece, salvo algunos detalles jocosos o humorísticos, dentro del marco trágico. ¡Y qué tragedia! Parecería disparatada si el contrapunto realista de los personajes y del ambiente, no restablecieran el equilibrio de la verosimilitud literaria. De golpe, como de costumbre, el autor nos planta en pleno drama. Desde el rancho de doña Remigia llega un gurí al rancho de doña Casilda, vecina y comadre de la primera y dice:

"—Ña Casilda, manda decir madrina que vaya enseguidita, que la finadita María'el Carme se ha matao.

"—¿Qui has dicho, muchacho? ¿Qué María'el Carmen...

"—Sí, ¡se tiró al pozo! Padrino nu estaba. La tuvimo que sacar entre nosotros, reciencito.

Y allá corren, haciendo vivos comentarios, doña

Casilda y sus tres hijas. A la media cuadra rueda la vieja. Este detalle, junto con las palabras del gurí, impiden que el lector caiga en la angustia fisiológica y por lo tanto antiartística. Las exclamaciones, el griterío y el llanto arrecian con la llegada de las vecinas. Las comadres se lamentan y consuelan a gritos. Las muchachas se entreveran llorando sin decir palabra.

“—¡Está igualita! — dijo una de ellas, que no había llorado todavía, mirando a la difunta, y por eso, porque estaba igualita largó también el trapo”. En el curso de la acción dramática que se precipita y las escenas cuyo patetismo crece y flamea como la llama, Espínola tiene tiempo de espaciar la mirada y hacer observaciones tan finas y cómicas, de una comicidad recóndita como la que acabo de relatar. Otras veces es una pincelada de ternura humorística, describiendo el rostro bonito, pero estropeado de la suicida dice:

...“Un ojito lindo y verde como la hoja, ahora vidriado, había quedado solo y angustiado, vichaba”.

María del Carmen ha dejado una carta sobre la cama; alguien la descubre, se la entrega a la madre y leen en voz alta. En ella la moza acusa al hombre que la perdió; es el hijo de doña Casilda. En la corriente del primero se vuelca otro drama. Doña Remigia pasa de la tristeza y las lamentaciones, al paroxismo de la ira; injuria a la comadre y sus hijas y las echa de la casa.

“Empujándose unas a las otras salieron las cuatro desgraciadas. Y se apuraron más cuando oyeron que desde la puerta, con los ojos saltados, abriendo la boca sin dientes y ahogada por el hipo, gritaba la vieja:

“—¡Tuca! ¡Tuca! ¡Lión! ¡Cacique! ¡Tuca! ¡Tucaáa!

Pero los perros, lejos, en el campo, no pudieron oírla.

Fué una suerte.

“Unas tras otras, saltando las maciegas iban las mujeres agachadas de dolor...”

Aquí un ventarrón de tragedia antigua nos golpea la cara y dispone el ánimo para asistir, sin pestañear, a escenas tremendas. Los compadres Nicanor y Rudecindo, viejos de barba blanca y cuadrada, nos contagian su barbarie. Son gauchos de la vieja estirpe, obedientes al terrible código del honor y la hombría. Pertenecen a la misma línea que el Alcalde de Zalamea. Tienen la mano izquierda dadivosa y la diestra airada. Son hombres trágicos, hombres que van hasta el fin, sea el que fuere. Nicanor desloma a azotes al hijo culpable, al otro se le ocurre la enormidad de casar el cadáver de su hija con el mozo que la deshonoró. Y con todos los requisitos, aunque violentando al cura y al juez medio muertos de espanto, y en presencia de las dos familias, la boda se lleva a cabo en la atmósfera de estrafalario, pero verídico dramatismo que ha sabido crear el autor. Esta nota macabra es tan persistente en “Raza Ciega” como la cómica y la trágica, lo que hace muy curiosa, y hasta me atrevería a decir **única**, la complexión literaria de Espínola.

En “El Angelito” y “Visita de Duelo” se repite el detalle macabro. ¡Cuánta observación realista y comicidad de primer agua en “El Angelito”! ¡Qué pintura del cariño y orgullo paternos del gaucho en “Visita de Duelo”! El cuadrito merece transcribirlo por-

que descubre cierto aspecto, no señalado, de la sensibilidad criolla.

“—¡Mi hijo, compadre! Tan güeno. Güeno derecho. Guapo, cariñoso... no volvía é la pulpería sin llenar las maletas con chucherías para la madre y las muchachas. ¡Y valiente!... Cuando no tenía quince años lo pillé pitando atrás del galpón. L'hice volar el pucho de un revés y se me vino ciego. Se sofrenó y me gritó llorando: “¡Tata; lu abro si no fuera mi tata!” Yo cuasi lo deslomo a rebencazos; pero contento, compadre, orgulloso. Y a cada golpe qu'él aguantaba sin dar un quejido, yo pensaba: “¡Esto sí es macho!. Hasta cuándo aguantarás, hijito lindo!” Y me cansé, y lo dejé, y él se quedó tuavía un rato parao, sin moverse, como diciéndome: “¡Seguí, canejo, seguí!”.

Aquilata el mérito de tales observaciones la ternura que las enciende. Otra curiosidad más ofrece este cuento: la simultaneidad y equivalencia de los sentimientos más dispares, que manifiesta el padre inconcientemente, mientras relata la trágica muerte del hijo agusanado, sin dejar de contestar al hilo, a pesar de su aflicción, las preguntas de su compadre, quizá cansado de oírlo quejarse, ni pasársele por alto que la yerba del mate ya no tiene gusto y que hay que darla vuelta.

Blandura y dureza de corazón, culto de la valentía y desamor del pellejo; tendencia a hacerse justicia por la propia mano; rebeldía contra la regla urbana; inconciencia, ignorancia, áspera nobleza, acatamiento de la ley del caballo y del facón, rasgos típicos de los gauchos, gauchos barajados con otros ingredientes psicológicos personalísimos de nuestro cuen-

tista, determinan la recia del carácter de sus personajes, y éstos, por la sola presencia, el cuerpo, la sangre y el latido de la acción en que viven. Espínola tiene su mundo, es un macrocosmos con acciones, reacciones y leyes propias. Para juzgar acertadamente a un escritor junto con lo que ve, de otra manera sería partirlo en dos, hace falta identificarse con él; colocarse en su atalaya a fin de percibir lo que él percibe; no aceptar otros catalejos ni microscopios que los suyos; desechar los casilleros en que los críticos, demasiado objetivos y formalistas, pretenden hacer entrar las obras como si fueran los naturales alvéolos de éstas. Si entran, aunque deformadas, las declaran admirables; si no, precisamente por más enjundiosas y personales, van al canasto. Absurda actitud. Lo que importa al público es que le expliquen la obra, su proceso y le muestren el laboratorio de Fausto, las retortas y los alambiques de donde salieron los mundos mágicos. Hay que mostrárselo. De otro modo le será al actor imposible comprender, admirar, recrear. La crítica, que por falta de sensibilidad, simpatía o amplitud de juicio no acierta a mostrarnos la entraña viva de la creación literaria, no cumple su alto ministerio. Pero preciso es decir en descargo de ella que, el cumplirlo, es brava cosa. El crítico que no sea artista, no pondrá nunca la flecha en el blanco; le faltarán alas para seguir al creador en su vuelo y explicarlo y, por añadidura, decir lo que éste quiso y no pudo. Además sin una serie de afinidades, similitudes, secretas correspondencia y gemelas doctrinas, el autor y el comentarista marcharán en sentido diametralmente opuesto y

darán la vuelta al mundo sin encontrarse. Uno buscará lo real, lo vivido, lo visto en las manifestaciones exteriores, en la certeza del relato; el otro, si es un narrador verdadero como Espínola o Dotti, en lo interno, en la creación. Dado que ésta varía cada vez, las reglas fijas y las manías de los críticos no pueden penetrarla. De ahí que atribuyan a los relatos finalidades y tesis que están en la cabeza de ellos, pero no en la del artista y que repitan con frecuencia: "aquí tal personaje debió obrar así, acullá de esta otra manera; mejor hubiera sido que la novela tuviese un desenlace optimista", y otras cosas del mismo jaez. ¡Pobre escritor! hace buenamente lo que puede y cuanto más escritor es menos manda y obedece más. El dómíne pedante olvida si lo sabe, "que no hay nada menos libre que el poeta después de dar el primer paso"; cree casi siempre que los personajes, las escenas, el ritmo de la acción, son cosas fabricadas, según el capricho y no determinadas por la estética necesidad, el único demiurgo que impera durante la gestación de la fábula. Por veces no sabe el narrador lo que ésta va a ser. Un tipo, un hecho, una escena cualquiera le han llamado la atención. Su memoria olvida presto, lo subconciente no. Aquí las sensaciones recibidas, rechazadas diría Freud, hacen urgentes llamados a otras sensaciones del mismo orden, pero dormidas. Despiertan, y como a la voz de un conjuro se agrupan y van concitando elementos afines y cada vez de mayor importancia, hasta formar el protoplasma de la novela o el cuento, algo vivo, que se desarrolla de dentro a fuera y que contiene todas las substancias vitales de la narración. Este es un trabajo misterioso y tenaz, del cual

sólo tiene vagas noticias la conciencia vigilante, hasta que un buen día se le aparece una criatura espiritual, que pide más espacio y alimentos adecuados para desarrollarse según su propio fin. El novelador pone la criatura sobre el tapete y la ve obrar suministrándole aquellos alimentos, nutriéndola de sus entrañas, como la madre al hijo, y a veces transfundiéndole su sangre. Los personajes medran, van y vienen, y él los sigue en sus peripecias y oye lo que dicen; no les impone que hagan o digan esto o lo otro, y menos tuerce su vocación. Eso es lo que llamo yo el personaje vivido, nacido en una afabulación orgánica, nacida y vivida a su vez en un claustro materno. De esta forma, cuando la criatura estética echa a correr por el mundo, tiene cuerda para rato. ¿Por qué? Porque es un ser inmensamente vivo, una realidad llegada al culmen de la máxima realidad artística. De donde cabe deducir que los personajes más reales y vividos son precisamente los inventados. Vamos a ver cómo inventa Espínola, tomando expresamente para el caso, uno de sus cuentos de más sabor y colorido realistas, "Pedro Iglesias".

La rica viuda de Pedro Iglesias se ha casado con el indio Ignacio, un peón de la estancia. El gurí Luis María, heredero de aquél, no mira con buenos ojos el casamiento de la madre y se lo hacé sentir duramente, sobre todo cuando sorprende a los novios acariciándose. En tales casos las injurias son palabras soeces, y llena de dudas y preocupaciones a Juana y aun al mismo Ignacio. Viven con el muerto, se sorprenden pensando en el muerto, se confiesan que sueñan con el muerto. Huye la dicha. Ignacio tórnase hosco, iracun-

do y descarga, en malos tratos, sobre su mujer, el come come del descontento que le roe el alma. Un día ensilla su caballo y se va de la estancia para no volver jamás.

Con toda seguridad ninguna de las pintorescas escenas de las bodas de Ignacio y Juana, y luego el desarrollo del cuento hasta el fin, han acaecido realmente y tal como las refiere el autor. Todo está admirablemente concertado para ser obra de la casualidad y no de un nùmen organizador. Tampoco es fácil que haya visto Espínola un niño tan espantosamente instruído del pecado, justiciero y por ende vengador de la honra paterna como Luis María. Tal vez conoció algún gurí rabieta y de boca sucia como los hay a docenas en el campo, y llevando a la madurez sentimientos, que las criaturas sólo poseen rudimentariamente, formó la terrible conciencia de Luis María. El relato, sin duda, se compone de elementos reales, recogidos aquí y allá en el kodack del narrador, luego superados por los apartes de la fantasía y la significación que adquirieron al aglomerarse y estructurarse según lo piden las leyes incontrovertibles de la creación estética. El ambiente imaginario es el caldo de cultura favorable al desarrollo total de los instintos, pasiones, ideas que sin deliberado propósito del autor, fatalmente van encarnando los personajes. Con ello Ignacio, Juana, el chico cobran extraordinaria vida. Pero ninguna de esas figuras ha sido el protoplasma de la acción, ni luego el eje alrededor del cual gira la fatalidad. El tal es una sombra, un fantasma, una irrealsdad y, sin embargo, esa irrealsdad es lo más presente y determinante en el desarrollo de

la afabulación; es Pedro Iglesias, el marido muerto. Por eso el cuento no se titula Ignacio, ni Juana, ni Luis María, sino Pedro Iglesias, es decir, el personaje inexistente. Desde el otro mundo manda y todos viven su vida muerta.

A la vista queda cómo inventa Espínola. No reproduce, crea. Su arte, como la vida, arrastra muchas impurezas. Carece de medida y refinamiento. Pero ¿quién puede pedirle tales cosas al pampero? Los asuntos que trata, instintos caóticos y desatados, tampoco lo reclaman. Al contrario exigen las hurañas y truculencias del lenguaje, que son como la epidermis natural de aquellos instintos. La parla culta y de alto coturno no les cuadra. Pero Espínola, que también es poeta y a quien se le rendirá el debido tributo en estas conferencias, sabe sofrenar su Pegaso cuando el caso llega, como en "Saltoncito". Por otra parte, lo realmente admirable de "Raza Ciega"', no está en la periferia, sino en la música interna y la visión honda y genial del cuentista. A todas luces Espínola será, es ya, mejor dicho, un narrador de gran estilo. El y la realidad gaucha que ha creado, —todo narrador auténtico crea su realidad—, forman un nexo luminoso, un foco de donde va a brotar no sé qué eléctrica chispa.

*

* *

Víctor M. Dotti, el autor de "Los Alambradores", pertenece a la misma línea que Espínola, ha recibido la influencia de éste, aunque sin imitarlo, y es como su hermano menor. Nació Dotti en el departamento de Florida el 24 de Octubre de 1907; acaba de cumplir

veintitrés años y publicó sus cuentos, reunidos en un pequeño volumen, a los veintidós. A esa edad también o poco más publicaba Espínola los suyos. Tienen otras afinidades los dos cuentistas, aparte del parentesco espiritual, la juventud y el habitar la campaña. Ambos son ingenios legos y de mecanismos expresivos similares. No los detiene, antes bien buscan la escena arriesgada, si es sugestiva, y no los arredra el término torpe, ni la frase procaz, pero lo hacen cuando tales medios dicen lo que resultaría imposible expresar de otro modo, sin recurrir a desmayados eufemismos. El estilo carece de la pulcritud y acicalamiento de la prosa académica, pero tiene nervio y tuétano. Por otra parte una expresión vale por el sentido, no por su valor literal. "Las buenas noches" que damos al amigo, significan muy otra cosa que las "buenas noches" dirigida a la persona que nos seca y crispa los nervios. Y sin embargo la frase es la misma.

El Benjamín de los narradores gauchescos sintió temprano el prurito de la vocación literaria. Mientras cursaba las materias del bachillerato, afilaba la pluma escribiendo versos e impresiones que, con muy buen juicio, arrojaba luego al canasto, hasta que publicó el primer cuento y luego otros, y el éxito le planteó el trágico problema de los escritores uruguayos. Casi el ser o no ser de Hamlet. ¿Cómo conciliar las urgencias de un don, económicamente improductivo y por consiguiente vano, pueril, a pesar de su excelsitud, con la necesidad que constriñe al hombre, en las sociedades modernas, a ganar dinero o periclitar? Antes existía el príncipe, el magnate protector de poetas y escritores, que eran como la espada de la luz de los sombríos castillos roqueros. Pero la estirpe radiosa de los Lorenzo

de Médicis terminó, y ha sido sustituida por el filántropo yanke, que hace llover oro sobre los colegios, las universidades, los institutos, pero que sería incapaz de alojar y mantener magníficamente en su palacio a ningún liróforo. Verdad que hoy el Estado empieza a preocuparse seriamente del intelectual y a protegerlo. Mañana lo utilizará, en las secretarías de los ministerios, los consulados, las legaciones. Sus calidades intrínsecas y preparación lo hacen apto para muy altas y distintas funciones. Pero por ahora su situación es incierta y precaria. Tomemos a Dotti como ejemplo. Actualmente estudia derecho sin ningún entusiasmo, se atiborra de textos que su cerebro repugna, quisiera entregarse en cuerpo y alma a su vocación, pero no puede, la violenta y ya sabemos lo que trae a las grupas eso. Por darle vado a su vocación, por desahogo escribe de largo en largo un cuento. Quizá es el mejor estilo de hacerlo. No pienso al suponerlo en el **amateur** o en el diletanti; pienso en lo que se hace por el dictado de la fatalidad poética o el amor, sin la obligación del profesional, forzado a producir durante tantas o cuantas horas diarias, esté o no en estado de gracia, lo que lleva a la producción mecanizada, a menos que el estado de gracia sea crónico, privilegio menos raro, entre los grandes escritores, de lo que generalmente se cree. De cualquier manera hacer forzosamente lo que place, será siempre menos duro y más fecundo que majar el hierro frío de lo que repugna.

Entre nosotros no existe el literato de profesión. Los consumidos por el fuego sacro recurren a otros menesteres para costearse la existencia. Sólo robándole horas al sueño o al necesario descanso, le rinden

a las Musas parte exigua del magno tributo que imperiosas reclaman. Las circunstancias los condenan a ser heroicos y eternos diletantis, porque se necesita, en verdad, fortísima vocación, grande espíritu de sacrificio y tozudo empeño para no arrojar lejos de sí la pluma y junto con la pluma, lo que enjundiosamente somos, el tuétano del alma, el yo personalísimo. La multiplicidad de tareas no favorece la concentración, mitad del talento, no permite someterse a las severas disciplinas del trabajo metódico, que aguza las facultades natas y crea otras flamantes; ni deja aflorar la alta cultura literaria, ni darse, después de la ebullición y en el agua quieta, el peregrino cristal del buen gusto. Hoy la inspiración y el instinto solos no bastan. Fuerza es saber de dónde se viene y adónde se va. Urge conocer los vientos de renovación y las orientaciones novísimas que nos llegan de todas las latitudes. De otro modo el escritor flota a la deriva, sin brújula ni estrella polar. Y sin embargo, a pesar del ambiente hostil, la tierra uruguaya produce poetas, escritores y artistas de calidad. Es increíble, es milagroso, pero es así, y el que así sea da seguros barruntos de que algo insólito va a suceder. Cada vez que me lo digo experimento el ímpetu de colocar el asunto sobre la mesa de disección y estudiarlo escalpelo en mano. Ese algo es quizá la voluntad aún nebulosa, incierta, que va tanteando, y que empuja a los intelectuales a convertirse en los tentáculos de nuestra balbuceante cultura; de salirle gallardamente al encuentro a los monstruos de la confusión reinante en el mundo, de hundirse en el caos y aclarar, aclarar algo del misterio que nos rodea. Esto no es ni ha sido nunca obra

de los políticos, ni de los economistas, sino de los soñadores de grande alcurnia, filamentos nerviosos del yo cósmico, y que por eso, cuando reinan las tinieblas y braman los huracanes, tienen visiones de iluminados, **lampos di luce** y suenan como campanas. "El poeta es la revelación de lo infinito", dice Carlyle, pero es también la revelación de lo finito invisible para la mayoría. Mas no es esta la ocasión de hablar del poeta, sino por incidencia y entendiéndose por tal el versificador o el prosista, con tal que la frase sea el hábitculo de un espíritu.

Dotti no es fácil de confundir ni aun por los confundidores de oficio. Su obra literaria, aunque minúscula, tiene timbre propio, perfil original. Una página suya, entre veinte de otros escritores, se conoce por la vibración especialísima que delata la procedencia. Cuentos hay en "Los Alambradores", como el primero, que le da su título al libro, donde no pasa nada, exteriormente al menos. No tiene argumento preciso, ni intriga, ni echa mano el autor de los deleznales recursos, efectismos y expedientes que suelen emplearse para intensificar la acción e insuflarle emotividad y dramatismo. Nada, pero donde no pasa nada Dotti pone su vibración íntima, su música, y entonces las cosas más corrientes e insignificantes nos cantan su canción. Al revés de los malos cuentistas, aquí acontece poco por fuera y mucho por dentro. ¡Grande hazaña! Para hacer algo de nada es preciso que llene el vacío temático la personalidad, un complexus de calidades tan taumatúrgicas que el libre juego de ellas solas son capaces de mantenernos embebecidos y subyugados. Sin saberlo acaso Dotti, comulga en este cuento con

las refinadas doctrinas que proclaman la poesía pura, la música pura, en substancia, el arte limpio de lo que no sea arte, el cual le da escasísima importancia al cuento, al tema; rechaza, entre otras cosas, la emoción fisiológica y pregona la noble emoción artística; puramente intelectual, hasta dejar de ser emoción, con Valery; subconsciente con los discípulos de Freud, los dos polos. Todo el fárrago de las teorías estéticas de Europa, especialmente de París, se reducen, en suma, a cuestiones de forma, de escritura. Sin embargo, algo grande queda después de tantos avances y retrocesos; es la legitimidad de la sensibilidad moderna. Ignoramos quizá lo que podemos hacer, pero sabemos perfectamente que en todas las manifestaciones del arte y aun del pensamiento, una época no puede repetir lo hecho en otras sin suicidarse. A cada estadio de la cultura corresponde un adecuado lenguaje de formas. No había de cambiar radicalmente el curso de la ciencia, la filosofía y trocarse el orden de todo lo humano, y permanecer sin alteración lo más sensible, como un ejemplar de otras edades conservado entre las eternas nieves! Lo que llamamos la anarquía del mundo que nace, harto confuso por cierto, es la única posible unicidad de lo diverso y profundo de nuestras percepciones. ¿Pero quién puede aseverar que no nos encaminamos a una formidable síntesis final? En la novela, campo dilatadísimo de visión, cada escritor tiene su estética y técnica propias. Nunca ha habido mayor diversidad de teorías, pero esto no rompe los marcos del género. Sólo que después de Proust, Joyce, Gironoux, Romain, Valery Larbeau, Morand, Delteil, Montherland y tantos otros no cabe volver grupas para bordar

sobre un cañamazo ordinario alguna insulsa escena costumbrista o cursi sentimental. Existen mil técnicas novelísticas, pero todas le vuelven las espaldas a los métodos de los grandes noveladores desaparecidos, aun admirándolos y estudiándolos. Actualmente, más que el tema nos interesa el modo de verlo del autor. El lector quiere la presencia de éste. Eso solo cambia todo el arte de novelar.

El asunto de "Los Alambradores", como el de casi todos los cuentos de Dotti, no puede ser más simple. Dos paisanos trabajan asociados en la ruda faena de trazar, para dividir las propiedades rurales, esos largos pentagramas de alambre y postes, donde ponen su nota estridente las lechuzas y los chimangos. El Capincho es muy reconcentrado y taciturno; su compañero picotero y alarife. El primero suda para sostener una numerosa familia y va andrajoso; el pardo Arturo aguanta los solazos y las heladas para vestir buenas pilchas, jugar y beber. De pronto el Capincho muéstrase tristón, come poco, enmagrece, "su mirada refleja una gran desolación". La tristeza del Capincho, al volver al campamento después de un domingo, constituye, sin otras mixturas, la intriga del drama que nos mantiene emocionados, porque hay un drama, aunque invisible, lo sucedido, que tiene la fuerza de la fatalidad en las tragedias antiguas. Lo sucedido despierta al principio la curiosidad del pardo Arturo, lo atenaceo luego, lo atormenta después e induce a espiar a su socio para arrancarle el secreto que lo aflige. El Capincho no lo dirá jamás; sufre, calla y al fin muere sin revelarlo, sin decir nada. Y eso es todo. Pero, ¡cuántas sugerencias en los diálogos y las escenas de los dos com-

pañeros!; ¡qué firmes pinceladas descriptivas!; ¡qué agudas y camperas observaciones las del pardo cuando, al llegar al campamento, encuentra al Capincho yerbeando, detalle que le causa extrañeza, porque generalmente los lunes éste no llegaba antes de salir el sol!

“—Hace mucho que viniste? — preguntó Arturo.

“—No, arrecién.

El pardo ladino sospecha que el Capincho le miente.

“—Ta lavadote el mate, ¿diste güelta?

“—Sí, chale yerba, si queré.

Arturo pensó que si el Capincho ya había tomado una cebadura, no podía haber llegado recién.

Después ve el caballo del Capincho en el fondo del potrero y hace una observación de gaucho.

“—El mancarrón flaco, que no puede con la osamenta, no s'iba a dir al fondo del potrero de gusto nomá, enseguida que lo largaron. No hay qué hacerle que el Capincho ha vuelto a media noche, lo meno.

“Arturo notó que el Capincho estaba muy demacrado. Había una gran tristeza en aquellos ojos claros”.

Arde en deseos de saber lo que su compañero no le dirá. Su obstinación en averiguar lo hace descubrir otro rastro. La cincha y el cinchón estaban lejos del recado. Entonces razona:

“—Si hubiera desensillau hoy, tenían que estar juntas todas las garras. El Capincho tenía que haber tendido cama con el recau, con toda seguridad que ha güelto anoche”.

Por último se pregunta: ¿por qué el Capincho había vuelto la noche anterior y por qué se lo ocultaba? Y su curiosidad sube de punto a medida que la melan-

colía y el decaimiento del Capincho aumentan. Una tarde sale éste a buscar agua. Entra el sol, cierra y avanza la noche sin que retorne. Arturo va a buscarlo. Entró al monte. Obsérvese esta anotación: "La noche era oscura y el viento daba a los árboles rumor de olas". Los símiles y las imágenes de Dotti tienen casi siempre la misma sobriedad y justeza.

"—¡Capincho, Capincho! — gritó.

De pronto ve un bulto al pie de un árbol. Presume que es su compañero y vuelve a gritar con fuerza "para vencer el viento":

"—¡Capincho! ¡Chee!

"Se acercó: era él. Le levantó la moribunda cabeza al tiempo que le preguntaba:

"—Ché, hermano, ¿qué tené?

"El Capincho abrió los ojos de gato y contestó por última vez:

"—Nada.

Y acaba el cuento, sin más comentarios, pero esa nada es toda una historia, mejor dicho el extracto supremo de la humilde y dolorosa existencia del Capincho.

Los cuentos de Dotti delatan, junto a las calidades típicas del narrador gauchesco, el propósito sincero, instintivo o consciente, de huir los efectismos y los trucos y acercarse a la honrada simplicidad. Apaga de industria el colorido demasiado brillante, usa las medias tintas sentimentales, parece que pulsara con sordina su guitarra de payador. Y cuando canta lo hace bien bajito. No es como Espínola, torrente impetuoso y de hondo cauce, sino remanso de aguas transparentes, que dejan ver las guijas del fondo, pero que se en-

turbia y torna arrebatado si sopla un viento de tragedia como en "El Chimango". Tiene Dotti, sin disputa, la nota patética, pero la emplea con parsimonia. En general los narradores criollos, acuden afanosos al dramatismo forzado, al recurso pueril de las escenas violentas y la jerga gaucha sacada de sus naturales quicios. El que los lee experimenta la errónea impresión de que el paisano es un bárbaro, furibundo siempre, que habla como un negro bozal y cuya meritísima función es dar y recibir puñaladas. Así sólo muestran la faceta áspera y turbia del alma gaucha como si no tuviera otras pulidas y claras. El que no haya oído en las estancias la carcajada gaucha, no sabe lo que es el gaucho. Ella tiene tanto valor psicológico en su boca como el puñal en su diestra. Es posible, y aun probable, que ya no ría y retoce en torno a los fogones de las patriadas o del pobre rancho como antes lo hacía. Hace tiempo que va cargado con la tragedia íntima de las cosas llamadas a desaparecer. Eso complica su psiquis y le presta latencias extrañas. Por otra parte, el hombre clásico de un ambiente, el que oyó las voces de la tierra, el que encarnó los valores originarios de una época y tuvo por ello indiscutible y grande individualidad, no pudo ser nunca simple y periférico, sino complejo y profundo, como es profundo y complejo el tipo característico de toda nacionalidad. El gaucho es nuestro héroe epónimo, el único tipo de hombre vital, histórico y literario que ha producido la patria uruguaya. Nada tiene de extraño, pues, que sea fuente perenne de inspiración para los escritores y los artistas y motivo de veneración para el pueblo.

Dotti busca la intimidad anímica; el detalle re-

cóndito, anunciador del enigma y del problema de cada personaje; la expresión justa, que da "ípedo facto" la sensación de la verdad. Conoce a fondo y siente la realidad campera. Es el más gaucho de los narradores criollos. No me extrañaría que jinetease sin **charquear** y pialara de **volcao**. Pero esto de poco serviría, si no supiera retener y luego vivir estéticamente las impresiones almacenadas. El pequeño volumen de "Los Alambradores" se compone de siete cuentos, algunos tan cortos que semejan impresiones o escenas de otra narración. Les da a los siente relatos aire de familia, cariz común, la tensión, la densidad y el acento verídico. Dotti no cuenta por distraer al público. No pone sus cinco sentidos en la afabulación, sino en las sugerencias y los entretelones de ella. El ánimo de escribir cuentos vistosos e impresionantes, es ajeno a sus propósitos. No se puede decir que su mundo perceptible, o menos pedantescamente, su paisaje, sea muy vario y dilatado, pero lo que ve, lo ve nítidamente y con gran relieve: es la realidad campera. Ahí tiene Dotti, como Espínola, el pingüe filón. La gran novela o serie de narraciones que nos dé la sensación viva y definitiva del campo bagual, la estancia cimarrona y el gaucho y sus trágicas peripecias, está por escribirse. Apenas se han puesto de relieve algunos aspectos, algunas anécdotas, pero la gran trinidad permanece intacta, esperando la mano de hierro que la empuñe, la apriete y en un soberano esfuerzo exprima sus truculentos jugos. Entonces habrá en nuestro cielo literario como una gran iluminación. Todos: intelectuales, estadistas, estudiantes, negociantes, rurales, obreros, ricos y pobres sentirán la sacudida con que infalible-

mente ha de estremecernos una revelación nacional en el plano del sentimiento. Veremos más intelectualmente y más sensitivamente lo que fuimos y lo que somos.

Mientras no tengamos pareja a la historia de los hechos, la visión literaria del pasado, sólo tendremos historia incompleta. Tampoco tendremos cultura acabada, porque la cultura pende más de la sensibilidad que de la inteligencia de una época. ¿Qué sería de los siglos medios sin "La Divina Comedia", los monjes, las leyendas, las iglesias, los conventos? La cultura se asentaba antaño, casi exclusivamente, sobre la roca de cristal de las artes y las letras, hoy tiene múltiples bases y se extiende a muchos sectores de la vida, mas las letras y las artes conservan la preeminencia, porque la materia prima en que se ejercen es el alma de las naciones. De ahí que a veces una creación poética tenga hondo influjo, imperceptible para el vulgo, neto a los ojos del psicólogo zahorí, sobre la vida de un pueblo. Aun en la ciencia y la filosofía, cuando crean, el que va adelante, el explorador es un pensamiento poético. El científico, el filósofo, el político de alto rango son también, en el fondo, poetas creadores de mundos mágicos. Sus sistemas son imágenes y metáforas de grueso calibre y largo alcance; si fueran verdades solamente no saldrían de los laboratorios o los parlamentos. El símbolo es muy superior a la realidad. Y nuestro gaucho va tomando simbólico perfil. Por eso es una cosa grande.

Los narradores gauchescos tienen, a mi entender, por misión supina hacernos sentir la honda y colmada realidad campera. ¡Cómo nos agradaríamos, en qué grande espejo nos veríamos si tuviéramos un "Don

Quijote", o un "Hamlet" o un "Cid" criollo! Lo genuinamente nuestro no ha encontrado aún su expresión literaria total. Falta la conjunción suprema de las fases y las aristas en un sintético haz. El grupo de narradores gauchescos, del cual sólo he tratado a los más jóvenes, está bien orientado y como habiéndole tomado el rastro a la obra cumbre del género. Urge fijarla en el papel, antes que el campo, nuestro viejo campo, la estancia y el gaucho entren para siempre en el reino de las sombras.

Teatro Nacional
Glosas acerca de sus orígenes



Ernesto Herrera

José Pedro Bellán

Por

Juan Carlos Sábat Pebet



Ernesto Herrera

José Pedro Bellán

Por

Juan Carlos Sábat Pebet

Teatro Nacional

“De nuevo el tinglado de la *criolla* farsa”. Por segunda vez, desde que se inició este ciclo de conferencias, el público que ha seguido su desarrollo, ya en este culto anfiteatro, ya escuchando la lectura de los trabajos por medio de la radiodifusión, deberá interesarse por la farándula. Pero en el nuevo caso, el muchacho que mostrará los títeres del retablo de Maese Pedro, es de muy distinta condición al que lo hizo en la primera oportunidad. (1). Aquel es de los que han sabido colgar sus marionetas con acierto. De los que están acostumbrados a ver el teatro entre bastidores y salir a escena a recibir aplausos y pronunciar el consabido Gracias, ante las repetidas muestras de aprobación dadas por el público, entre las que se destaca, inconfundible, el entusiasmo de las cazueleras, una de las instituciones más definidas de nuestro teatro. El de hoy, en cambio, es uno de los del público pagano, que sentado en su butaca, cuando no en vulgar luneta, ha pensado sobre los problemas de las candilejas, como una de las tantas manifestaciones del arte, que dignifica, que superioriza y que nos ayuda a sobrellevar la existencia. Convencido este tru-

(1) El autor se refiere a la conferencia, patrocinada también por la Comisión Nacional del Centenario, que pronunció el dramaturgo Carlos María Princivalle, sobre el tema “Florencio Sánchez”, y en la que historió detalladamente el teatro nacional.

jamán de la modestia de su posición, escucha, como el otro, la voz del maestro que le dice: "Llaneza, muchacho: no te encumbres; que toda afectación es mala!", y sobriamente, con la diligencia de un maquinista teatral, se decide a levantar el telón.

Los orígenes del teatro nacional ya han sido expuestos, con galanura y acopio de datos interesantes. De todo ello — y de alguna observación a agregarse — es necesario hacer deducciones de interés. Pero hay una fundamental: digamos al mundo, en la hora del primer centenario, que nuestro pueblo no sólo tiene de Grecia la fibra deportiva, sino también que — como la tierra purísima de los helenos — confunde sus orígenes con los de su literatura. La bombacha del buen paisano artiguista y el no menos amplio pantalón del payaso de cara enharinada, forman ruedos de gestación. Son muchos los años que separan un creación de la otra. Pero ambas no son sino dos partes de un mismo todo: el nacimiento, debido a la acción de hombres de cerebro y de voluntad, oriundos de la tierra limitada por el Uruguay y el Plata, primero, de la poesía gauchesca, después, del teatro rioplatense. Ruedos populares: el uno modesto, casi familiar, diríamos, un simple corro de paisanos que acompaña al payador. Algo más complejo y aparatoso el segundo: la carpa sucia y remendada, la modesta gradería, el redondel, la "ecuyére", el "clown", todo llegado dentro de la ochocentista y gaucha carreta de Thespis, menos ilustre, quizás, pero no menos madre.

En este sentido debemos el más puro de nuestros recuerdos a Bartolomé Hidalgo — sintetizando en él una época — y el más sincero de nuestros homenajes a

José Podestá — haciendo lo propio con su persona, — a ese Podestá a quien hemos visto recientemente en las tablas comportarse como en sus mejores tiempos, para despedirse del público compatriota con uno de esos discursos de la antigua sensibilidad, que habla a las claras de su eterna juventud.

La aparición de nuestro teatro no escapa a la ley general de evolución de las literaturas, antes bien aporta un elemento de juicio más para ratificarla. Surge a la vida una vez que la narración y la lírica han fructificado. Pero nace, pasando previamente por la etapa de un proceso biológico que se repite en todas partes: la mímica inicial. El mimo de la selva africana no es otro que el que representó sin palabras los episodios de la vida de Dionisos, en la Grecia, el que llevó a la escena eclesiástica la expresión anímica de la pasión de Jesús en el Medioevo, el Juan Moreira mudo de nuestros circos y el Carlos Chaplín del cinematógrafo de ayer, el no sonoro. Después Esquilo, Juan del Encina, Pablo Podestá y Mauricio Chevalier.

Así, con esos blasones que lo convierten en un producto espontáneo, hijo legítimo del ambiente, nace el escenario vernáculo. Si quisiéramos sintetizar en una fórmula matemática su proceso germinativo, diríamos: Circo más Novela: he aquí nuestro Teatro.

Pero no es sólo Pepe Podestá y sus numerosos parientes quienes merecen nuestro beneplácito. Están también los que trabajaron en el Circo Pipo, del inolvidable Luis Vittone, que se levantaba en la esquina de Paysandú y Yí. Hay en la bibliografía nacional una obrita, escrita al correr de la pluma, que yo considero justiciera en sus apreciaciones. Me refiero a "Estampas

Antiguas", del periodista Flores Sánchez. Allí sabemos los jóvenes de todas las inquietudes y malandanzas de Vittone; Bracigliano, su hombre de confianza; José Ressio — mi particular amigo — que popularizó el Chinchurreta del "Juan Soldao", de Moratorio; Orestes Baroffio, ese gran corazón y artista, que continuó las aficiones paternas, convirtiéndose en nuestro inicial escenógrafo; Ponzoni, Adolfo Porro, más conocido por Francisco Patria; Fradiletti; el malogrado José Martínez, Quintans, Piccini. Gente heroica, del tiempo de los "carozos", que a estar a la frase de Ressio, son los "varelianos del arte escénico nacional".

Y ya que de precursores se trata, permitiréis — aunque adivino más de una sonrisa — que repita ante vosotros lo que manifesté hace tres años en este mismo lugar: don José Alonso y Trelles — mi admirado "Viejo Pancho" — merece también el título de precursor de nuestro teatro y su trabajo debe ser tanto más elogiado debido al medio aldeano en que se desarrolló y por la realización de obras originales, muchas de ellas adaptadas a las costumbres de su pueblo — el Tala —, pudiendo, en su calidad de director de escena, llevar a las tablas dramas o comedias de autores extraños que quizás no cuajaran ante su público. Es un nuevo caso de "ilustre teatro" molieresco, con autor, director de escena y cómico a la vez. Su obra, desde "Crimen de amor" a "Guacha", fracasó, en un sentido de amplitud artística, pero su compañía de aficionados tiene un puesto seguro en la leyenda inicial de nuestras tablas.

Para entrar en materia, y ordenar este estudio, es menester, ante todo, formular una interrogante: ¿existe el teatro nacional? ¿Hay una escena nuestra, total-

mente desprovista de caracteres ajenos al sentir rioplatense? Plantear el problema, es más difícil que resolverlo por haber una cuestión sociológica previa a la literaria. Y al considerarla nos llevaría muy lejos. Primeramente, habría que analizar si el criollo es un ser étnicamente diferenciado del europeo. En nuestra ingenuidad creímos hasta hace poco que el gaucho y su literatura tenían vida propia, original; los veíamos como salidos de una caja de sorpresas, casi un producto de generación espontánea. Hoy, aclarado ese asunto, ¿no será un tanto ridículo pretender la absoluta independencia de nuestro teatro? En materia de formas, de procedimientos, es muy poco lo que puede innovar el americano en el proceso casi tres veces milenario que va de Esquilo a Ibsen, y de éste a Pirandello. Lo que puede ser nuestro, es lo interno, el protoplasma. Y tal fenómeno — si se analiza sutilmente — resalta en algunas farsas de autores uruguayos. Así como hay literatos que viven por una sola obra, y épocas que se inmortalizan por un único creador, a veces monocorde, un teatro puede justificarse por un número reducido de piezas de verdadero mérito, sobre todo cuando no ha llegado al cincuentenario de sus iniciales balbuces.

La sensible influencia extranjera tiene su razón de ser si se pasa revista a las numerosas compañías que moldearon el gusto en el último tercio del siglo pasado e iniciales lustros del actual. Los repertorios heterogéneos e inconexos, oscilaban entre Meyerbeer y Puccini, equiparaban a Shakespeare con Echegaray, provocaban verdadera locura por la zarzuela, pero, en una palabra, incitaban hacia el teatro, bueno o malo, del viejo continente. De entre todo ese material difuso, debe darse su

lugar al tríptico de los Juanes: uno de capa y espada, los otros de bombacha: Tenorio, Moreira y Cuello.

La producción criolla, naciente, está en indiscutible minoría. El gaucherío de circo no convence a los entendidos. Desde la hoja diaria se fustiga a la concurrencia, "sedienta, al decir de Teógenes Aldegundir (Eduardo Ferreira) (2) de efectos falsos y de cuadros sangrientos y ridículos como los de "Juan Moreira" y "Juan Cuello", o los de cualquiera otra producción donde la pólvora y el acero suplen a cada momento la falta absoluta de talento del autor". Y sostiene más tarde Monsieur Perrichon (Leopoldo Thévenin): "El teatro gaúcho!... He aquí algo que tiene que desaparecer, y, sin violencia, sin rudos combates, morirá, porque tiene dentro de sí los gérmenes de la muerte. El teatro gaúcho, lo mismo que su hermano menor, el teatro del compadrazgo orillero, es algo que está reñido con la nobleza y la gracia que deben existir en toda obra de arte... El autor dramático tiene que hacer hablar a sus personajes con la naturalidad de la vida real, y, cuando esos personajes son gauchos y hablan como lo hacen corrientemente, resulta algo tan desprovisto de finura, algo tan burdo, algo tan soez por momentos... que hiere el oído ese lenguaje bajo, chato, indecoroso..." (3).

Se necesitaba alguien que diera, con la afirmación enérgica, el mentís a este pensamiento un tanto apresurado de aquel hombre que, como dice su epitafio, "combatió sin miedo, se fué sin reproches, porque en

(2) Comentario transcripto en "TEATRO" de Víctor Pérez Petit. 1912.

(3) MONSIEUR PERRICHON (Leopoldo Thévenin). "COLECCION DE ARTICULOS". 1911.

sus críticas había amor..." Y ese alguien, que demostró cómo se puede hacer arte, independientemente de las formas de expresión, no fué otro que Florencio.

Se entiende que no todo era negación. Ya en esa época se sostenía la necesidad de un teatro nacional. Y el propio Thévenin así lo entendía: "Sé bien, dice, que se ha negado la posibilidad de hacer un teatro nacional, nacional en el estricto significado del término. Y bien, es un error... Para negar su existencia, se dice que nuestra civilización urbana en poco se diferencia de la europea. Muy cierto, y es indudable que cada día se diferenciará menos. Sin embargo, a pesar de esa aparente similitud, para quien sepa observar existe en nuestra vida un conjunto de detalles, preocupaciones, tipos, hábitos, rutinas que dan a nuestra existencia un matiz propio. Samuel Blixen, en un hermoso discurso exponía, con una claridad maravillosa, los rumbos que debían seguir los futuros comediógrafos nacionales. Decía que lo que había que estudiar, eran los conflictos, los choques de costumbres y prejuicios, producidos en nuestro seno social por las distintas razas que forman nuestro cosmopolitismo". (4).

Aunque se pueda tachar de juicio interesado, me resulta muy simpática esta opinión de Herrerita, que extraigo de una conferencia del autor de "El león ciego": "Teatro nacional, he oído decir a muchos, ¿y qué es eso? ¿Y para qué queremos eso? Si nuestros actores están lejos de ser eminentes y nuestros comediógrafos mucho más lejos aún de ser maestros..." Amigo Sancho Panza, replica el conferenciante, tu argumento es

(4) MONSIEUR PERRICHON. Obra citada.

en apariencia irrefutable; yo no puedo negarte la razón que te asiste al discurrir así; pero en verdad digo que si nuestros abuelos se hubieran regido por tu mismo criterio, no seríamos lo que somos. ¿Qué sería de América, si Bolívar y Artigas y San Martín, discurrendo con tus razones, hubieran ido a buscar al extranjero, las libertades hechas, en lugar de sacrificarse quijotesicamente en aras de una patria por hacer? Darle a nuestra América, un arte propio, es sin duda alguna tan importante y tan fundamental y tan patriótico, como formar ejércitos que la defiendan o industrias que la enriquezcan, que si lo uno es darle vida, lo otro es hacer por darle gloria: que si aquello es trabajar rudamente en hacerla grande, esto es soñar sublimemente en hacerla inmortal". (5).

¿Qué han hecho nuestras autoridades en favor del teatro bueno? Dos iniciativas prosperaron en ese sentido: la Escuela de Arte Dramático, que dirigió la Pezzana, y la Casa del Arte. Ambas, por diversas causas, debieron cerrar sus puertas. En la primera se formaron artistas meritorios, entre los que se destaca Carlos Brussa, infatigable en su apostolado de difundir el teatro nativista. Numerosas sus giras por el interior del país, en todas partes derrochó buena voluntad y espíritu de sacrificio.

Causas de distinto orden conspiran contra el mejor éxito de nuestras candilejas. Y esos factores son de carácter económico, económico - internacional y derivados de circunstancias de actualidad. El teatro es en todas las etapas de la historia de las letras la expresión

(5) Copia de los originales existentes en el Durazno. Gentil envío del intelectual Sr. Wifredo Pi.

de belleza en mejores relaciones con el dios Mercurio. No excluyamos de esta generalización ni siquiera a autores y actores helenos, que sus buenos dolores de cabeza les costaron a los coregas, encargados de financiar lo concursos trágicos a su exclusivo cargo. Y ello se explica fácilmente. Actores, decorados, locales, todo constituye un capital efectivo que debe reeditar. Los ensayos, además, ocasionan pérdidas de tiempo considerable a los autores. Es lógico, por lo tanto, que obtengan beneficios de su labor. Y ya sabemos que la propiedad intelectual es la más sagrada de las propiedades. El mal no radica ahí, sino en su continuación. Es decir, en el deseo de lucrar, que encamina a hacer obras más con caídas al "bordereau" que al arte puro.

Como derivación de ello es fácil establecer que hay dos tipos de autores: el que, pese a todo, trata de imponer sus modalidades al público y el que se deja dominar por el mal gusto imperante. El segundo come, mientras que el primero, si dedica sus actividades tan sólo al teatro, está condenado a la miseria. De aquí resulta que tengan buena producción teatral, quienes desarrollan su trabajo en distintos lugares de la actividad social y no en las tablas. A veces, manifestaciones esporádicas triunfan por su mismo carácter de espontaneidad. Entiendo que no tiene absolutamente nada de original, poner estos hechos de manifiesto. No es sólo comprobación realizada en el Plata. Al populacho le agradan los platos fuertes. Y éstos, cuanto más grotescos sean, tanto más interesan. Es la representación de los infiernos, terrorífica, truculenta, que atrae a los romanos, a pesar de que les amarga la vida. Es el mismo gusto que lleva a las tablas el banquete inhumano del

Conde Ugolino, en la Alemania del siglo XVIII, y contemporáneamente, aplaude, en España, los ridículos sitios de ciudades. Lucrecio y Goethe y Moratín — así como Rousseau, en su "Lettre sur les spectacles" — levantan la voz de protesta, en sus respectivas épocas contra tales desviaciones del tablado artístico — sin dar, por cierto, el español, mejores senderos para el arte escénico. Dos de los comediógrafos más grandes de todos los tiempos han emitido, también, su opinión concordante al respecto. Así, leemos en "Las ranas", de Aristófanes: Habla Esquilo: "¿No merecería la muerte tal atrevimiento?"; continúa Eurípides: Al contrario, mi objeto era agradar al pueblo, y termina, dando su juicio, que es el del autor, el dios Dionisos: Ese es tu punto flaco." Y muchos siglos más tarde, en su "Arte nuevo de hacer comedias", Lope de Vega dirá su dístico famoso: "El vulgo es necio, y pues lo paga, es justo — hablarle en necio para darle gusto".

Agréguese a esto, otra circunstancia importante, Montevideo, mal mercado para el que desee darse al teatro por completo, obliga el éxodo del pueblo escénico oriental. Y la tierra hermana abre los brazos maternalmente. Buenos Aires es el poderoso imán que atrae a los autores locales. Florencio, Favaro, Cione, Pacheco, Bengoa, Martínez Cuitiño, Weisbach, Soiza Reilly, Yamandú, Rodríguez... El Nacional, el Nuevo, el Cómicó, el Porteño, el Liceo, y tantos otros. Muchos escenarios. Públicos que llenan la sala sección a sección. La gran urbe porteña es el Hollywood del teatro rioplatense. También fué allí Bellán con su último gran estreno "El centinela muerto". Y para completar el cuadro, cultos periodistas son de la partida.

Aunque estoy examinando influencias negativas, no creo sea éste el lugar oportuno para quejarme del lunfardismo teatral y su deplorable influencia. Eso — en sus orígenes — no es uruguayo. Y por lo tanto no nos merece mayor comentario.

Pero hay otro anticristo que es imprescindible citar. Nace nuestro teatro, evoluciona lentamente, surge la figura que ha de darle caracteres definidos, y de pronto invade el país, con garras poderosísimas, el espectáculo que se constituirá en su principal rival. Y enemigo de consideración: el cinematógrafo. Es primero por la curiosidad de ver el “biógrafo”. Luego, por el interés un tanto pueril que motiva el drama policial. Las películas en series. Y la epidemia de estrellas y de Cinelandia.

Deseando ser concreto — y para terminar este análisis de causas desfavorables — debo declarar que no tengo tiempo suficiente para desarrollar una verdad relacionada directamente con la anterior: la decadencia del teatro, como una realidad universal. Aquí de la risa sarcástica y paradójica de Bernard Shaw.

Esbozados esos hechos negativos y disolventes, a los que debe agregarse el mohín un tanto despectivo con que buena parte de nuestros compatriotas matizan sus referencias al teatro nacional, — como lo he podido apreciar personalmente después del día en que me enteré por la prensa que el digno asesor de la Comisión del Centenario me había honrado, designándome para el desarrollo de este tema — ¿qué cabe oponer, pregunto, para justificar, ante propios y extraños, hombres del presente y del futuro, el haber elegido el teatro como uno de los tantos ventanales del edificio de la literatura nacional, engalanado con ocasión de la fecha propi-

cia? Cabe sólo oponer un nombre: Florencio. De no existir más que él, ya bastaba. Pero si detrás de Ibsen vienen Bjorson y otros buenos comediógrafos, tanto mejor. Esta premisa es la que me corresponde probar. Únicamente pido simpatía, que bien la merece más de un esforzado que sacrificó todo, hasta su vida, en pro de la dignificación del teatro.

Os supongo enterados de lo que sobre el autor de "Los derechos de la salud" expresó el novelista de "La muerte de los trovadores". Hagamos como si recién hubiera vibrado en este anfiteatro el tono castizo de la verba de Princivalle. Y enterados de la labor del inmortal gestador de "Los muertos", dispongámonos hoy a ver desfilar a sus compañeros y continuadores, hayan o no sufrido su influencia.

Para el que habla, señores, "Barranca abajo" es una obra reproductiva. Sus dos principales preocupaciones ambulan y dominan por la escena de las mejores obras nacionales. Primera: la decadencia familiar y personal. "El estanque", "El león ciego", "Dios te salve!", "Cantos rodados", en distintos ambientes y por diversas causa, representan, también, esa involución dolorosa. Segunda: la separación absoluta entre padres e hijos, ya esbozada en la misma genial obra de Florencio y que se repite en algunas de las piezas citadas y en "Centinela Muerto". Tendré oportunidad de aclarar este aserto al estudiar, individualmente, a los dramaturgos.

ERNESTO HERRERA

En primer término debo hacer la semblanza de quien si no “era un segundo Florencio Sánchez”, al decir de Alberto Lasplaces (6) fué su sucesor de mayores merecimientos. Herrerita fué un “bohémio trovero de gacho sombrero”. Conoció de cerca el dolor. Era feo. Un gran chambergó sobre dos ojos y una camiseta a lo Gorki. De sus antepasados recibió sólo un nombre ilustre. Por lo demás, una herencia doblemente mala: rasgos físicos y el asma que le amargó la existencia. Ya en su gestación vibra la tragedia:

“¡Oh, bendito dolor! con tus garras destrozas mi alma, en mis copas derramas tus hieles, y tus nubes mis cielos empañan!... Ven conmigo, Dolor, que en tu ausencia, de tus golpes sentí la nostalgia; fuí feliz un momento tan sólo. Un momento tan sólo, y me basta!”, confiesa sinceramente, con esa su sinceridad desnuda, en versos que le publicó “Bohemia”. (7). Fué de los elegidos que conocieron la gloria de dormir en el banco de la plaza. Sin embargo, aunque bien del pueblo, no le agradó el populacho. De vivir ahora, Herrerita hubiera escrito alguna sátira en contra de los entusiasmos ocasionados por el deporte. Sus peores enemigos fueron el “recetador”, el “footballer” y el “recitador”. “Pobrecito — dicen las viejas compadecidas al verme asmático — tan flaco y tan feo... y ya con eso”; pero, mire: todo tiene remedio... ¿Es usted “Peñarolista”? ¿“Nacionalófilo”? No, no... Ah, es us-

(6) ALBERTO LASPLACES. “OPINIONES LITERARIAS”. 1919.

(7) “BOHEMIA”. Revista de arte. Setiembre de 1908.

ted "Riverplatista"... No ha leído nada de lo último de Lugones?... (8) He aquí los consejos e interrogantes que más lo martirizaban a quien firmó "Ginesillo de Pasamonte". Ello prueba que se trataba de un temperamento de excepción. Pero sobre todo, fué el buen muchacho, incapaz de molestar, consecuente, agradecido para con quienes le hicieron la ofrenda de su amistad. Al escribir para "Bohemia", nunca perdió el buen humor, ya firmara con su nombre y apellido, ya "R. Rita" o ya "Ginesillo". Se mofó de sí mismo, de su desaliño. "Francamente, Ernesto Herrera, dijo, con su figura de signo de interrogación pudiera muy bien servir de dije para la suerte, pero... con estos calores... cualquier dama se lo cuelga!..." Cinco días antes de morir, redacta una carta de trágico humorismo o de inconsciencia optimista, y la dirige al escritor Vicente A. Salaverri, su amigo de verdad, quien ha tenido el buen acuerdo de hacerla pública. (9).

Federica Brion, la más interesante de las novias del genio de Franckfort, dijo que quien había sido amada por Goethe, no podía admitir otro amor. Herre-rita tiene, también, su Federica Brion. Ese es su verdadero monumento, más hermoso aún que el muy bello busto de Michelena, que he podido apreciar en el Durazno y que fué inaugurado recientemente. He ahí, en síntesis, el hombre. El recuerdo de Herrerita se confunde en mi memoria con los de los buenos ratos pasados de niño en casa de mi viejo y buen abuelo. A pesar de mis pocos años, yo lo miraba con la respetuosa cu-

(8) "BOHEMIA". El mismo ejemplar. "LOS TEMIBLES".

(9) "EL TEATRO DEL URUGUAYO ERNESTO HERRERA". 1917. Prólogo de Vicente A. Salaverri.

riosidad con que se observa a quien los mayores admiran por su talento.

El autor de "Malá laya" integró uno de los cenáculos literarios más interesantes habidos en nuestro medio. Su punto de reunión, el "Polo Bamba", del viejo y meceniano Severino. Su clarín, "Bohemia", publicación en la que por rara coincidencia, colaboró el tríptico formado por Florencio, Herrerita y Bellán. Allí, junto a Lasso de la Vega, Julio A. Lista, Lasplaces, Gamba, Macció, Falco, C. M. Gutiérrez y otros líricos de la época — alrededor de hace cuatro lustros — hoy varios de ellos personajes — Herrerita pudo dar la nota cristalina de su humorismo y supo asimilar la experiencia de quienes eran más leídos que él. Su aporte a nuestras letras, fué el de la inteligencia natural. No olvidemos, señores, que en su cerebro había quizás, idénticas neuronas a las de un presidente de la República, que, por rara circunstancia, escribía con enjundia. Y que era primo de Julio Herrera y Reissig.

Como buen bohemio que era — colocado al margen de la sociedad para algunos — para los que no saben comprender las bellezas de una vida desprejuiciada, Herrerita fué objeto de incomprensiones y hasta de burlas. Por eso es necesario destacar la labor de quienes lo estimularon, desde el que le abrió la puerta de su casa, hasta los que lo elogiaron en las columnas de la prensa o en el libro. Uno de los que siempre lo trataron en serio, como se merecía, fué quien, desde las cuatro paredes de las direcciones de sus diarios, puede ser considerado como de los que más han estimulado la labor de los artistas nacionales: Eduardo Ferreira. Y como los hombres de modestia exagerada, no son a veces lo bastante conocidos

por el público, es obligación de aquéllos que están interiorizados de ciertas cosas, darlas a publicidad. Ferreira fué, junto con Blixen, Thevenin y Emilio Frugoni, uno de los "pioneers" de la dignificación de las dos carátulas nativas. Cuando intuyó talento, detrás de cualquier fisonomía, fuera o no conocida, dió con entusiasmo su nota aprobatoria. Si luchó con interés para que se le concediera a Ernesto Herrera la pensión que le permitiría viajar por el viejo mundo, fué porque deseaba que el talentoso compatriota bebiera en las antiguas fuentes del saber la ciencia que le faltaba para hacer más completa su obra. Pero no sólo fué Herrerrita el estimulado. Ferreira fué de los primeros en comprender el verbo preclaro del autor de "Ariel". Fué don Eduardo, quien apoyó a Regules y a Pérez Petit, en su intento de superación del teatro gaúcho, y quien comprendió e hizo conocer a Juan Ferrari, a Diógenes Hécquet, a César Cortinas. Siempre el creador, perteneciera a escuelas antiguas o novísimas, encontró en él un amigo leal. En materia de teatro, sostuvo que la escena debía ser un centro de elevación del lenguaje. Como el maestro Fígaro, no podía comprender que se prostituyera el idioma, en las tablas. Por todo ello, José Enrique Rodó, cuando debía presentarlo a alguna personalidad extranjera, solía expresar: "El periodista más literato que hay en nuestro país". Y Arturo Pozzili, al referirse a la prensa uruguaya, decía que en cada hoja estaba latente el espíritu de sus directores. Por eso, agregaba, el diario de Ferreira se preocupa por lo que es arte y cultura.

Llegado a esta altura, quiero formular una aclaración. Escrito ya casi totalmente mi análisis sobre el carácter y la obra del creador de Gumersindo, teniendo

como bases de mi investigación las páginas de Bohemia, sus obras y los recuerdos familiares, decidí leer "Opiniones Literarias", de Alberto Lasplaces. La lectura a posteriori, tenía la gran ventaja de que el estudio que en ese libro se formula respecto a nuestro dramaturgo, no influyera sobre mi interpretación. Sabía que era un análisis excelente, debido a dos motivos fundamentales: porque Lasplaces conoce el "metier" — dado que hizo gustar en las tablas su obra "Los Parásitos" — y por su intimidad con el autor de "Pan Nuestro". El conocimiento de ese juicio me causó alegría y decepción. Alegría, porque al apreciar la casi coincidencia de algunas afirmaciones, me demuestra que no me aparto de la verdad; decepción, porque tuve un primer impulso de cortar lo ya escrito, para evitar el consabido "qué dirán". Pero, después de reflexionar, he pensado que, hecha esta aclaración, queda mi conciencia a salvo. Por consecuencia, sólo me resta citar esas opiniones — como ya lo he hecho — en su debida oportunidad.

Y pasemos a la obra teatral de Ernesto Herrera.

"El Estanque", tiene en su comienzo una síntesis vivida de caracteres paisanos. La reunión, los comentarios, los sentimientos. Ese temor por lo desconocido, que no es sólo gaucho, sino — ¡oh, Sancho! — natural de todos los habitantes de los campos. Pero está bien expresado en lenguaje del pago (Nicanor): "La cosa, sargento, al mejor se la doy. Usté sabe que pa peliar no soy de los más flojos; pero una cosa es sacarse las tripas frente a frente con un cristiano como uno y otra es cuando se mete Mandinga entremedio. No le parece, sargento?".

La superstición, un poco vaga. El terror por la luz mala. La certeza de haber visto fantasmas, que se precisan en sus detalles. También aparece claramente el sentimiento campesino de atribuir toda clase de aventuras amorosas al general, quizás como una reminiscencia del bárbaro y medioeval derecho de pernada. Todo ello dentro de un cuadro de imprecisión en el tiempo, bien gauchesco, por cierto. Luego, la pintura de la harganería del criollo un poco a lo Martín Coronado. Y por último, la impresión escéptica, lógica por otra parte, que tiene el nativo, frente a frente a la justicia que, caracterizada por el sargento, dice por boca de éste:

“Los contrabandistas son güena gente. La mayoría son vecinos respetables, como dice el comisario. Eso sí, hay alguno que otro que no hace las cosas como es debido y a ocasiones lo ponen a uno en un apuro. De puro bestias que son, porque no les cuesta nada venir a decirme: “Mirá che, sargento, esta noche vamo a pasar tantas carretas por el lao del paso, un suponer. Ansí uno ya sabe pa no aparecer por allí, pero no le dicen nada, y a lo mejor la polecía se ve obligada a cortar un alambrau pa no toparse con un contrabando. Porque siempre es güeno que nosotros estemos lejos... Usté comprende...”

Todo esto, dicho con gracejo, en un idioma, mezcla de castizo y de criollo, que está pidiendo a gritos pulimento, pero que envuelve una sátira social pronunciada, fiel producto del anarquismo platónico del autor.

La trama es bien sencilla. “El estanque” no es más que un tobogán por el que descenden febrilmente dos espíritus que, sin pensarlo, van a caer en el más horrible de los incestos. En cuanto al argumento, es

la menos realista de las obras de Herrera. Tiene algo de cuento romántico alemán. El prejuicio ciudadano, al que se opone la filosofía de Pancho, el anciano gaucho: "Pa mí y pa todos los que no estamos en su mundo... las mujeres güenas son todas dinas y los hijos... guachos o no, todos son hijos", el prejuicio repito, ha callado la verdad a sabiendas y ha impulsado la tragedia, merced a la inconsciencia que respecto a su situación guardan los protagonistas. Dejando aparte lo cursi de algunas situaciones y dialogados, está bien estudiada la posición espiritual del viejo Belisario, padre de los dos jóvenes, que sufre terrible obsesión y parejo remordimiento al apreciar que el galán anda en relaciones con la que él buenamente cree que es su prima. Los cuervos, los sauces, el estanque donde se suicidó la primera víctima, todo mueve a la superstición y al recuerdo. Por fin, el desenlace: descubierta la terrible verdad, el hijo niega al padre: "No, mi padre, no. No basta engendrar un hijo para tener el derecho de llamarse su padre. Usted no es nadie para mí. Nadie".

A pesar de los defectos que le ha apuntado la crítica, lógicos en toda obra primigenia, ya en ella se esboza Herrera como un dramaturgo de garras, que poco después nos regala una nueva obra, breve pero substancial.

"Mala Laya" es una "Barranca Abajo" sintética, en donde el viejo Samuel las hace de Zoilo. No quiero decir con esto que haya repetición de tema. Es sólo el espíritu el que vuelve a aparecer. Bonito asunto para desarrollarlo ampliamente. El mismo Herrera lo denomina boceto. El antiguo puestero ha visto invadidos

todos sus dominios, los materiales y los morales, por el patrón. En el pago todo es de la marca de este último, hasta el guacho, nieto del pobre viejo. En la sucesión rapidísima de episodios, solamente hay un trazo bien definido: el carácter del anciano. No hay en él ese amor de abuelo, que al ver consumados los hechos, llega hasta perdonar las faltas y se entrega en cuerpo y alma al nuevo ser, como el jardinero que cuida con amor sus flores nacidas naturalmente, sin preocuparse del pájaro que ha traído la semilla. Toda la intensidad dramática del cuadrito costumbrista, se concentra en aquella expulsión, con que da término la obra.

“Samuel: No, si no te via matar; te vas a dir, pero te vas a dir sin dejar nada, nada. Ves ese gurí, lo ves, sotreta, lo ves? Ya te lo estás llevando, ya, ya... Ansina, ansina, ansina sí te podrás dir. Las vaquitas, las ovejitas y el guacho, el guacho, tamién, ¡canejo! que ese tamién es de tu marca”.

La velocidad fantástica del dramita es bien explicable si se conoce su gestación. Miguel H. Escuder — fecundo hombre de teatro — ha contado que nuestro autor, obligado por el adelanto de unos tristes cincuenta pesos, dados por un empresario, fué encerrado por éste en un guardarropa y unas horas después presentó, ante la sorpresa general, los originales de “Mala Laya”. Por lo que se acaba de leer, fácil es colegir que no sólo Lope de Vega escribió comedias en un día. “La Gringa”, de Florencio Sánchez, y “Cobarde”, de Pérez Petit, son también de elaboración vertiginosa.

Pero “El Estanque” y “Mala Laya” no son más que balbuceos. El teatro vernacular pedía a Herrerita una obra definitiva. Y esta producción, incuestionablemen-

te obra uruguaya, no se hizo esperar. Se llamó "El León Ciego". Ella "impedirá que el nombre del autor se hunda en el olvido", ha dicho en el estudio citado Alberto Lasplaces. ¿Y cuál es la médula que la anima y, al vivificarla, la engrandece?

"El León Ciego" es el "Sin novedad en el frente" criollo, matizado con altos momentos de arte puro. Es la obra anticipada de un Remarque uruguayo, hecho dramaturgo. Bebida en las mismas fuentes de horror. Producción intensa, terrible. En sus tres actos desarrolla todos los momentos, todas las inquietudes y los estados anímicos por que pasó la República en los instantes de su formación cruenta. Tragedia vigorosa, en la que Herrerita da el máximo de sus condiciones de hombre de teatro y pone su sensibilidad al servicio de una causa noble: la pacificación del país. Aventurado sería afirmar que la tranquilidad por que atravesamos hace más de cuatro lustros, es debida a la repugnancia que "El león ciego" pudo hacer producir por la guerra. A esos hombres, tipo Gumersindo y Gervasio, no se les convence con dramitas de bohemios. Tampoco produce el desarme universal la novela que más éxito de librería ha tenido en estos últimos tiempos. Siendo obra fundamental, "El león ciego" es casi desconocido por las nuevas generaciones. Así lo he podido comprobar con dolor, al formular una pregunta de carácter general a excelentes alumnos de tercero y cuarto años liceales. Y cuán grande amor por sus semejantes sentía aquel hombre de escasa cultura! Sólo en esas condiciones se pueden escribir tres actos de tal densidad. Al par que los males de la guerra civil, el drama demuestra la rápido del cambio de los entusiasmos popu-

lares. Cuando era caudillo y fuerte, el viejo Gumersindo tenía a su pueblo “pegao como garrapata”. Ahora, enclenque y ciego, se hace migajas de su reputación. Se le trata de asesino, porque mandó “meter bala a dos que juían”. A la vieja casona sólo vienen malas noticias. Todas son bocas para transmitir las nuevas que corren respecto al coronel, que vuelve a su pago, dado de baja. La comadre, con las novedades escuchadas en la estación. El Machito, que se hace eco de las bur-las que le hicieron en la escuela.

Al retornar a su guarida, el león destronado no quiere nada de expresiones afectivas. Ha podido saborear de cerca — con entera desilusión — lo que son los hombres: aduladores con los que dispensan el favor; mal agradecidos cuando aquéllos han caído en la desgracia. Pide por única compañía la del viejo Gervasio, que si fué y sigue siendo, su enemigo político, supo ser hombre de “ley” en la patriada. El caudillo, acusado, no ha sabido mentir. Sí, los mató. ¿Y acaso es un delito matar en la guerra? En su sinceridad ruda, no admite las razones del periodismo, al que fustiga por versátil. Para el gaucho no se ha creado el derecho de gentes. Se rige por la ley brutal de la fuerza. ¿Pero acaso otros principios gobiernan las luchas entre hombres? El Derecho Internacional Público no es otra cosa que la historia de las violaciones de sus tratados y de sus congresos. Sus volúmenes de estudio, la narración de su suicidio. Aunque dura, la única máxima sincera del derecho de gentes, en tiempo de guerra, es ésta de Gumersindo: “Es como debe ser; la guerra es la guerra, pa los hombres se hizo! Pa matar, así, sin miramientos, sin lástima!” No deseo ser escéptico en abso-

luto y no dejo de reconocer la trascendencia de los actuales esfuerzos en pro de la cesación de hostilidades. Pero... a pesar de todo, ¡qué sincera fué la posición del gaucho! Aunque choque a nuestra sensibilidad alguna de sus matanzas, es necesario reconocerlo. Y el hombre síntesis de esa época — bárbara, pero veraz — en lo que estriba su ética — en ese malaventurado Gumersindo. Individualista a “outrance”, no le preocupa el problema social. “Los hombres no son lo que eran antes”. Tal pensamiento choca contra el ambiente, ya infiltrado de socialismo. Se produce el fenómeno paradójico — en un diálogo animadísimo — de que se refocile el blanco al escuchar del colorado el relato de sus proezas. Para aquellos hombres, dar muerte en revolución, fuera como fuera, no era asesinato. La única academia de milicia era matar gente. Y el solo escalafón también. “Es pa lo único que ha servido uno en toda su perra vida”. Pero ahora, “ya no sirve pa nada ser lión”. Cae el telón del primer excelente acto, en un desafío del viejo al pueblo que lo quiere asaltar. Es un final bien de macho.

El segundo, no tan movido, es un hondo análisis psíquico y sociológico. El triunfo del instinto familiar, de la herencia. El nieto quiere sangre, provocando la zozobra materna. Goya es una verdadera madre que intuye las posibilidades de la vida futura de su vástago. A Gumersindo no le desagrada, por cierto, que su nieto lo continúe. Y al dialogar con ellos, expresa, en dos frases, una doble idea, que es profecía y es historia. Sangre y paz. En pocas palabras, todo el pasado y el futuro del Uruguay: “En fin, cuando vos llegués a ser hombre, ya no habrá quedau en está tierra ni

quien sepa contarte lo que jué una lanza. Andá. Ponéla ay donde estaba nomás. Jué perra". Afortunadamente parece que el profeta se anticipó con acierto al porvenir. Y después, la síntesis de los tiempos idos: "Un arma que si supiera hablar, te podía contar de punta a punta toda la historia de este país". Gumersindo es el gaucho integral. Vive de los tiempos viejos. Sólo de recuerdos. Conoce y emplea el refranero regional. Se le anuncia que de nuevo habrá revuelta. Su única tristeza es no poder ir a la patriada. Todos los hombres de la familia, revelan un absoluto desprecio por la vida. Hay entre ellos tirios y troyanos. No es caso único. Conocemos demasiados ejemplos. Pero esas divisiones partidistas no hacen perder el afecto familiar. Un detalle interesante es el desconocimiento absoluto que demuestran todos por las causas de la revuelta: "Y por qué es la cosa, ché? — Yo no sé. Vaya uno a saber!". La salvación, para ellos, está en la pelea. Las razones son cosas de doctores, no les llama la atención. Es lo mismo de "La Montonera":

.....

¿Qué divisa yevaban?

Ni me fijé siquiera!

Sentí juego en los ojos,

respiré vida nueva,

y gozando el placer del entrevero,

enderecé al montón a media rienda (10).

.....

(10) "PAJA BRAVA", del "VIEJO PANCHO".

El espíritu que anima estos versos también se halla en "Sin novedad en el frente":

"Entonces, ¿por qué hay guerra? — pregunta Tjaden.

Katzinsky se encoge de hombros".

Esta actitud de Katzinsky es bien concluyente.

Ante la partida, lloran las mujeres y hasta el viejo, parece aflojar. No es más que cosa de un momento. Informado en seguida de quién es su sucesor al frente de la tropa, siente un último impulso varonil. Pero se le demuestra que ya no sirve. A lo que contesta: "Tenés razón. Pa nada. Es una desgracia! Estoy hecho una desgracia!"

En el acto final, la avalancha ha descendido de la montaña. La abuela murió. El conflicto ha provocado hambre. El machito ya no es un niño. Es un sanguinario. El león del primer acto está como la ovejita que van a matar. Su hijo no vuelve de la lucha. Sólo traen su divisa como recuerdo. Y el nuevo huerfanito, sin comprender su desgracia, pide que le hagan una igual. "Hijo e'tigre... hijo e'tigre... No podés negar la cría... Hijo e'tigre...", dice el abuelo, a lo que contesta la madre del niño, arrebatándoselo: "No! No! Basta de leones! Basta de leones!"

Sí, señores, basta de leones! Eso era lo que necesitábamos. Pero esa frase no es Goya quien la dice. Es Herrerita, el hombre de ideas modernas, el que en sus repetidos viajes por el interior ha podido apreciar las desgracias que las revoluciones, sobre todo las del 97 y 904, habían ocasionado. Esa exclamación final coloca a Ernesto Herrera en la augusta posición virgiliana

de quien se convierte en profeta por poner toda su voluntad en un grito.

Es tal la envergadura dramática de esa obra, que ante ella renace en nosotros ese partidatismo ancestral que hay en el fondo de todo uruguayo. Surge de inmediato el blanco o el colorado. Aun en el más desapasionado por las fracciones de la politiquería, se produce ese fenómeno, un tanto subconsciente, que me permitiréis traiga a colación ante vosotros, porque vosotros mismos, y me refiero a los ciudadanos, lo habréis experimentado dentro del cuarto secreto de los locales destinados a las comisiones receptoras de votos.

De nada vale un sentimiento filosófico definido; poco importa una propaganda de carácter social bien orientada. En el uruguayo de varias generaciones — no ese personaje de aluvión, eslavo o balcánico, que pasea mostrador al frente, sus esperanzas de futuros millonarios — en el uruguayo de tradición, repito, está latente el cintillo. Poco le importan las relaciones que mantengan los dirigentes. Ante la urna, él es colorado o es blanco. Pesan demasiado ochenta años de lucha sangrienta — “hermanos a hermanos se hacían la guerra” — para que se olvide en absoluto el pesado lastre de la historia. Quien escribe “El león ciego” pertenece a una familia de políticos que debió actuar — por cierto— en momentos difíciles. Bien sabemos que a Herrerita de nada le valieron el nombre y la sangre para ayudarlo a cargar la desgracia sobre sus encorvados hombros. Sus ideas, teóricamente bakouninianas, lo llevan a analizar las causas del desastre social, en la lucha fratricida, y escribe “El león ciego”, como Florencio su “Caudillaje criminal en Sud América”, con

fines apostólicos. Pero, seguramente, sin saber que creaba una obra de arte, que vivirá precisamente por esa misma auto-incomprensión. El creador de obra definitiva es irresponsable, como el aedo de "La Ilíada". El labrador recibe una chispa de Dios, y sólo con ella ilumina toda su simiente. Falta sólo un elemento para convertir a "El león ciego" en nuestra "Orestíada", la tragedia de la familia trágica por antonomasia, permítaseme la redundancia. Y ese elemento no es otro que el odio. Por carecer de experiencia personal de nuestros tiempos bélicos no me es permitido apreciar como testigo el problema, pero por el sedimento que ha quedado puedo afirmar que sí lo hubo. Y en el rancho grande de Gumersindo no se odia a nadie. Se va a la lucha como se puede ir a la pulpería, se habla de muertes en pelea, como el jugador repite con alegría la narración de sus ganancias o, mejor dicho, como el obrero relata cuántos ladrillos ha colocado en el día. Síntesis de un trabajo. Si ese fué el primitivo trabajo del oriental: atravesarse a lanzasos. No tiene por qué llamar la atención. Pero puede — como ocurrió — producir rencores. Y esos no plasmaron en el espíritu de Herrera, quien no supo transmitirlos a sus héroes.

Así, con obras de ese temple, se justifica la existencia del teatro gaucho. "Cobarde!" inicia el ciclo de elevación. La trilogía de "M'hijo el doctor", "La gringa" y "Barranca abajo" le da definitivamente carta de ciudadanía. Y "El león ciego", al sacudir fuertemente la sensibilidad de los públicos, es a manera de una jabalina que se lanza al infinito.

Después, "La moral de misia Paca", "Pan nues-

JOSE PEDRO BELLAN

tro" y "El caballo del comisario", sin contar "Las fieras", obra que quedó inconclusa. Herrerita cambia de ambientes. Quiere horizontes más amplios, él que había llegado a tocar los supuestos límites del cielo con la tierra, en el teatro a campo abierto. El cambio se hace sentir. Mas, ¿qué importa? Si escrito "El León ciego", ya Herrerita no tenía por qué temer su asma y su tisis. Había dado demasiado a la vida. Su cuerpo deforme tenía derecho al descanso. En cambio su espíritu está en nosotros. El espíritu de "aquel muchacho que —al decir de Salaverri— otro de sus Mecenas— no sabía sintaxis, y al que le eran rebeldes hasta las reglas ortográficas, pero logró lo que pocos consiguen, aún a costa de prolongados afanes: logró tener estilo" (11).

Tratar ahora los rasgos característicos de la obra de José Pedro Bellán, es tarea harto difícil, sobre todo para quien desea dar a estas líneas el máximo de imparcialidad. Más dolorosa que la muerte de Bellán, es la desatención tenida por nuestro pueblo para con su deceso prematuro. Ocurrió éste en un momento de vértigo — al que no pudimos sustraernos — provocado por causas de todos conocidas. Y aunque no faltó la exteriorización de dolor, reflejada en adhesiones espontáneas, puede afirmarse que para la mayoría pasó su desaparición como una muerte más. Y aunque a él le "causó repulsión la popularidad", — al decir de Lasplaces (11)—quiso mucho al pueblo: por él fué maestro,

(11) "EL TEATRO DEL URUGUAYO ERNESTO HERRERA".
Obra citada.

fué dramaturgo y fué demócrata. De haberse producido su muerte en un momento de mayor tranquilidad, su cadáver es fácil hubiera sido expuesto en el teatro Solís o en otro lugar apropiado, cosa que contrastaba con su carácter, pero hubiera bastado para dar el galardón de la apoteosis a su desfile postrero por nuestras calles. Y bien merecía la consagración, — aunque fuera a costa de su vida — quien como Bellán hizo obra fecunda y seria, en distintos géneros de la actividad literaria, colocándose en una de las posiciones más altas del actual período intelectual del país.

Bellán murió joven, dando su tributo a la suerte aciaga que persigue a muchos hombres de talento del Uruguay y —especialmente — a los que se destacan en el arte escénico. Aún lo veo con su hermosa cabellera, su mirada escrutadora y su eterna camisa de sport, muy blanca, que destacaba más el negro corbatón.

José Pedro Bellán nació en esta “muy fiel y conquistadora” en 1889. Veinte años más tarde recibió su título de maestro nacional. De inmediato se entregó en cuerpo y alma al magisterio. Melo, la tierra de Juana de Ibarbourou y de Cacho Monegal, recibió su visita, como también la de Ernesto Herrera. Allí Bellán enseñó durante un año las primeras letras a los fornidos analfabetos de un batallón de caballería. Luego volvió a su ciudad natal, en la que actuó en una escuela de segundo grado de la calle General Luna. Quizás entre mis oyentes haya alguno que pueda reconstruir mejor que yo la forma amorosa que caracterizaba al Bellán pedagogo. Así como serios doctores afirman con satisfacción: “Yo fuí discípulo de Rodó”, tú, el que mereciste algún paternal consejo de aquel hombre

bueno en el banco de la escuela, sal de aquí con la frente bien alta y di a todos, emocionado, pero con un gesto de orgullo noble: "José Pedro Bellán fué mi maestro". Alegría intensa la de las chilenitas aleccionadas por el espíritu de Gabriela! "Bellán elegía las clases de niños de primer año o de preparatorio, porque estaban de acuerdo con su temperamento, dijo en su elogio fúnebre Alberto Macció, su compañero de magisterio y de cámara. Muchas veces nos llamaba a los maestros, agrega, para que viéramos un caso particular: los niños de la clase de Bellán, cuando se dirigían a él y estaban distraídos, le decían Mamá o le decían Papá. Eso que en el niño puede llamarse la distracción de la inocencia, nos dice a nosotros que tenía que ser muy grande el amor derramado por Bellán en aquella escuela, cuando los niños se olvidaban que tenían a un hombre y a un maestro delante, para llamarle Mamá a ese maestro". Y bien, toda su obra es eso: la obra de un maestro de amor. De 1913 a 1920 publica tres libros de cuentos: "Huerco", "Doñarramona" y "Primavera". En este último año triunfa en las tablas con "Dios te salve!", que se estrena en el Liceo, de Buenos Aires, por la compañía de Camila Quiroga. A pesar de sus éxitos, Bellán pasa por la prueba de fuego del sufrimiento, característica de muchos grandes creadores. Percibe una mísera remuneración como maestro de cursos nocturnos, en el Paso Molino, y después en plena Avenida, para encontrarse que quien se daba cuenta de su situación lo había incluido en una lista de candidatos a la representación nacional. Fué diputado. Poco después, un terrible mal le empezó a carcomer su organismo, que no le pudo presentar mucha resistencia. "Dentro

del Parlamento, dijo el doctor Prando, su intervención era siempre la de una inteligencia vigilante. Si no habló con mucha frecuencia, escuchó con profunda inteligencia. Me recordaba las figuras que nos pinta José Enrique Rodó en las páginas de "Los que callan". Y lo recuerdo aquí, sentado en estas bancas, con sus dos grandes ojos luminosos en el óvalo de su cara, que parecían dos brasas encendidas en un fuego de comprensión, de generosidad y de humanidad". La prueba del valer de Bellán la dieron los distintos grupos parlamentarios en las sentidas exposiciones de sus respectivos oradores.

Aparte de "El pecado de Alejandro Leonard" — su último libro de cuentos — Bellán escribió, para el teatro, las obras siguientes: "El cetro", "Amor", "Dios te salve!", "Vasito de Agua", "Tro-la-ro-la-rá", "La ronda del hijo", "Blancanieve", "El centinela muerto" e "Interferencias".

Comedia en tres actos. Así, sencillamente, recibe "Dios te salve!" el bautismo de su autor. Considero que esa obra, por su honda trascendencia, rompe los elásticos de la comedia. Es, por lo menos, la tragedia personal de una mujer de excepción, pero compatible con las realidades humanas. La lealtad, el sufrimiento, el amor doloroso, el deseo de unificación familiar, el sentido de maternidad, por un lado; por otro, la degeneración. Petrona y Lucas. Causas semejantes al conflicto de "Los Muertos", de Florencio, producen efectos esencialmente opuestos. Nogueira, tan muerto como Lisandro, no es sólo un juguete ridículo como aquél, bonachón de fondo. Ni su hogar, ni sus hijos han logrado hacer crear en él, esa mínima levadura de amor por

las cosas familiares que debe haber en todo hombre que no haya perdido en absoluto la sensibilidad. Es el arquetipo del insensibilizado. Abandonándolo todo, ha corrido hacia Europa. No para apreciar bellezas famosas, de esas que, para los que no hemos tenido la satisfacción de acercarnos al viejo continente, representan un imán que de continuo nos está diciendo: "Venid". No. Lo que lo atrae es un loco deseo de amoralidad lujuriosa y de sensualismo pervertido. Pero lo verdaderamente repugnante es que recuerde con regocijo esos placeres infames, cuando de vuelta, arruinado y enfermo, ha sido recluso en el asilo de su casa, por la acción benéfica de Petrona. Esta mujer es la negación de Amelia, la que pagó la embriaguez de Lisandro con su deslealtad. Es la dama que sufre interiormente, con hondura desgarradora, pero que no deja trascender su dolor a los demás. La única exteriorización del mismo son sus obras que, afirmativas, en principio, tienen siempre la triste virtud de transformarse en disolventes. Sembrar buena semilla para que no nazca el trigo o surja malo. Esa es la tragedia de Petrona, a que hacía referencia ha un instante. Dos veces realista es la obra por estar sacada de la misma vida y por estar pintadas con arte superior las experiencias personales del dramaturgo.

El contraste es uno de los recursos más interesantes que han utilizado los dramaturgos de todos los tiempos. Se entiende que exige un cumplido talento artístico para tratarlo hábilmente y no caer en ridículos escénicos. Antígona frente a Creón. Ariel y Calibán. Paulo y Enrico. También nuestro teatro, dentro de una esfera de acción más modesta, hace uso de dicho pro-

cedimiento. Olegario y Julio. Lucas y Petrona. Los caracteres de ambos, enfocados con acierto por Bellán, producen de inmediato en el público el escozor de la comprensión trágica.

De tal matrimonio han nacido dos hijos. Ella es una joven vulgar. El muchacho es más interesante. Herencia y educación han influido poderosamente sobre su carácter. Aunque la madre olvide los golpes que recibió, Mario no los olvida. No comprende que Petrona pueda soportar su pasión. El, que también ha sufrido la suya, procede de manera muy distinta. Conven-gamos en que es imposible haya dos Petronas en una sola casa. Y además, “cuando el padre hiere al hijo, el hijo nunca perdona al padre”, frase ésta aceptable si es producto de una cruda realidad personal. Refiriéndose a la situación creada en el ambiente familiar ocurre el siguiente diálogo, entre Antonio y su futuro cuñado, Mario: diálogo, en el que se resume el problema de la situación creada:

“Antonio — Sí, no le importa. (Pausa. Reflexivo). Y no te creas que es difícil hallar casas semejantes a ésta: hogares con dos ambientes enemigos, que viven en acecho, ahogados por el encono y cuya calma aparente, desbarra el menor detalle. Para ésto todo sirve: una comida pasada de punto, una corbata con una arruga, un gasto no previsto: sobre cualquier futeza está el odio, odio que generalmente no alcanzan a comprender los hijos porque no es obra de ellos”. A lo que contesta Mario: “No, no; pero éste es un ejemplo único: un padre podrá ser brutal, egoísta, tirano... pero hay un momento en que es padre, compréndeme; hay en él, por lo menos, una línea de sensibilidad que defiende

la descendencia. Pero aquí no hay nada, simplemente nada... es asombroso!... (Pausa. Paseando). A veces, cuando nos toca estar un momento juntos, cosa que rara vez sucede, me vienen a la mente preguntas muy extravagantes. Mirándolo beber o comer. (Deteniéndose), me pregunto: ¿Y yo soy hijo de ese hombre? ¿Vengo de eso, yo? ¿Qué hay de común entre los dos?"

Después, un aforismo bien demostrativo del amor de Bellán por el hijo: "O se es padre de verdad o no se es: fecundar no es obligatorio". El hijo. Su obsesión hasta los últimos días; así lo prueba "Interferencias". Como Gabriela Mistral, Bellán volcó en la enseñanza todo el amor que sintió por los hijos de los otros, ya que él no se sintió llamar papá, nada más que por aquellos rubitos y morenos de su escuela. Y pensar que en el "solar de tantos hijos", hubo más de Bellán que de sus padres verdaderos!

En esta composición sombría, hay una antorcha que se mantiene erguida a través de su desarrollo. Pero ella también cae, al cerrarse la obra bruscamente con el tercer acto. ¡Tragedia terrible la del hornero que termina de reconstruir su nido, para hallarse solo en él! Es un momento de intensa hondura dramática, motivado por la inconsciencia y la estupidez, pero también por el amor, aunque sea impuro. La pasión de Lucas por su antigua amante, será anormal, pero no ilógica. Una inconsecuencia más respecto a Petrona, no consigo mismo.

Si "Dios te salve!" es el drama del hogar motivado por el padre malo "La ronda del hijo" es la tragedia del mismo causada por la muerte del niño. Partiendo

de los dos polos, se llega a situaciones relativamente semejantes. Bien es cierto que la última termina con un destello de esperanza. Y es fácil hallarnos que "El centinela muerto" representa una transacción en el problema terrible de las desavenencias familiares.

"La ronda del hijo", inspirada en frase pronunciada por un buen padre al tener conciencia del futuro nacimiento de un vástago, que vendría a llenar el lugarcito dejado por el niño desaparecido, tiene un primer acto de un realismo crudo, que llega al máximo posible de la emoción. Lo ha inspirado ese amor insondable que el buen maestro siente por el niño. Pero, señores, yo entiendo que es demasiado fuerte. No es una crítica a Bellán. Lo que no goza de mi aprobación es la tendencia. Y creo que ha de perdonárseme esta opinión personal, en mérito a su absoluta sinceridad. Con "La ronda del hijo" me ocurre algo análogo al juicio que me mereció, desde la inicial lectura, el "Cuore" de Edmundo d'Amicis". Admiro dichas producciones, pero no me agradan. Entiendo que no debe ser tema literario, el sufrimiento de los niños y su reflejo en la sensibilidad del adulto, aunque haya una finalidad superior en el que lleve esas situaciones a la novela o a las tablas. Los tres actos de "La Ronda" pueden sintetizarse en otras tantas palabras. El primero, muerte; el segundo, dolor; el postrero, esperanza. Selecciono frases dichas por los personajes, que constituyen el tríptico ideológico de un enamorado de la niñez: "Y yo me digo, ¿por qué se mueren los niños?" "Pensar que hay tanta dama inútil por esos mundos, que adoptan perros..." "El único confesor del hombre es la mirada del niño". Es una de esas comedias que

se acercan a la clásica definición italiana: "Principio doloroso, final alegre", si alegre puede ser la mera expectativa del futuro hijo. Con esta obra, Bellán logró éxito y crítica, en Montevideo y Buenos Aires, llegándose a decir en esta última gran urbe que su autor era la esperanza del teatro rioplatense.

El que habla, señores, no conoce más que por lecturas las dos últimas obras de Bellán, "El centinela muerto" e "Interferencias", producción esta última aún no representada y que espera la compañía excepcional que se atreva a llevarla a las tablas. La posición crítica, por lo tanto, ha de modificarse, para juzgarlas. A primera vista, la impresión que producen es inmejorable. Convencen. Nos da un super Bellán.

El Andrés de "El centinela muerto" representa un interesante ensayo de psicología masculina. Llena la obra. Es el hombre que al llegar a la edad madura abandona los ideales que ha defendido siempre, pero los abandona porque no necesita hacer más uso de ellos. En el fondo, aun a costa de su tristeza, es un triunfador. La obra es un tanto paradójica. Mucho movimiento y monólogo, al mismo tiempo. El movimiento es objetivo, lo que constituye la trama. Pero subjetivamente, no es otra cosa que el monólogo de la vida de un padre recto, que choca contra todos los miembros de su hogar.

Para completar el cuadro afirmativo de nuestro teatro, falta, señores, un solo elemento: destacar si en nuestro ambiente se ha creado alguna producción escénica al diapasón con la sensibilidad del momento, esa nueva sensibilidad que ha levantado tantos clamores de elogio y de negación, y que yo admito en el caso del

genio o en el del artista que una a talento superior la cultura suficiente para no hacer lo que hacen algunos, que aprovechando la dificultad de la interpretación crítica, pretenden ser voceros de la hora inquieta por que atraviesa el mundo.

Por la técnica y el contenido substancial, "Interferencias" es obra bien interpretativa del arte post - guerra. Se aprecia en ella — aun sin afectar su originalidad — el aporte que Francia, Alemania e Italia han dado al arte, en general y a la escena, en particular, una vez que cesaron las hostilidades. Producción confusa, como la vida misma. Una de las más bellas y valientes expresiones de vida colectiva que se hayan podido producir en estos últimos tiempos. Creación que pide el gran escenario, la decoración más sencilla de un buen escenógrafo de los nuevos y artistas excelentes que se decidan a hacerla triunfar. De representarse como lo exige su realización, tengo la firme creencia de que pronto triunfará en escenarios europeos.

Una vez más aparecen en la escena Colombina, Pierrot y Arlequín. ¡Pero, qué distintos! En el aspecto aparente y en el fondo de sus almas, han variado su monótona cantilena de amor. Porque esta es obra que hay que juzgar de dos puntos de vista. Por debajo de la trama vulgar hay en esas marionetas un aspecto subconsciente muy agudo. Entre ironías, sarcasmos y frases serias, habilísimamente trabajadas, se exterioriza el fenómeno osmótico que caracteriza a la vida en sociedad. Y también el deseo permanente del dramaturgo, que ya ve acercarse sus últimos días. El grito del fantoche que se humaniza, pidiendo un hijo, mueve a la reflexión.

Obra póstuma. Bien lo es "Interferencias". Tan sólo sugerida por un dolor muy grande que ve acercarse el fin. ¿No habrá una relación estrecha entre la pasión y muerte del caballero andante, del segundo episodio, que da fuertes golpes de aldaba, sin que nadie lo escuche, y la vida de Bellán? ¿De dónde, si no de la cantera de su experiencia personal, puede haber derivado el dramaturgo que la vida es sólo un cruce de egoísmos, que muchos hombres luchan por sus intereses personales sin importárseles de los demás seres? El episodio del café representa el amargo triunfo del individualismo. A pesar de hallarse en rueda, cada personaje piensa sólo para sí. Y hay uno que realiza el análisis total de su existencia. La inquietud provocada por las ideas de Freud, halla su eco en esta producción escéptica, que carga más sus tintas oscuras hacia sus dos episodios finales. Es nuestro "Eclesiastes" escénico. Pero, señores, "Interferencias" es de esas obras de las que no se puede hablar si no se han visto tras las candilejas. Formulo el voto de que muy pronto ese deseo se pueda convertir en realidad. El momento es oportuno, pues se aprecia el interés de dar la debida jerarquía a la buena producción dramática nacional.

He aquí esta obra esotérica, pieza única dentro de ese teatro de ambientes rudos, por lo general, en el que aparecen padres con la preocupación de sus vástagos, abarcando todas las etapas del proceso biológico, mezcladas en un hálito de amor.

Debido a las proporciones que va tomando esta conferencia me veo imposibilitado para dar la debida importancia a una serie de autores que han obtenido éxitos en nuestros escenarios, y que después de haberlos

estudiado detenidamente, me encuentro en la necesidad de dejar su análisis para otra oportunidad.

Samuel Blixen, cuya personalidad ya ha sido estudiada por otros conferenciantes; Víctor Pérez Petit, el cultísimo autor de "La rondalla", "Yorick" y "Los vampiros", de obra seria, de buen gusto, con la que reaccionó en contra de la vulgaridad del ambiente, alcanzando éxitos significativos de crítica y de público, el que estrenará próximamente una obra, adaptada a la sensibilidad de la hora, que se titula "Ocaso"; Otto Miguel Cione, que pasea por nuestras calles su figura de Lord sin "spleen" mientras piensa en sus cuentos de modernos alquimistas y admira a Maeterlink; Cione ha dado al teatro obras que han recorrido el mundo, entre las que se destacan "El arlequín", "Presente griego" y "El corazón de la selva"; Ismael Cortinas, escritor y político, autor de "El Credo" y "René Mason"; Edmundo Bianchi, dramaturgo serio y noble, que se anuncia con "La quiebra", para alcanzar verdadero éxito con el drama "Perdidos en la luz"; Juan León Bengoa, autor de la excelente comedia "Las sacrificadas", hoy en jira artística por el viejo continente; Ulises Favaro, hombre de final amargo, que escribió "El triunfo de la vida" y nos destacó la alegría del vivir con las mejores revistas creadas en nuestro medio, — camino abierto por la popular, en sus tiempos, "Ensalada Criolla", de Enrique María, — aparte de que manejó, con verdadera técnica teatral, la sátira en contra de la sociedad, en "Premios a la virtud"; Yamandú Rodríguez, el dramaturgo poeta de "1810", "El Matrero" y "Los cachorros"; César Cantú, Luis Scarzolo Travieso, Enrique Crosa y otros dramaturgos.

Entre los valores más representativos de la hora, quiero destacar la labor de Francisco Imhof, Carlos María Princivalle y Carlos Salvaño Campos.

Imhof nos lleva de visita a ambientes elegantes, salones decorados con gusto, balnearios aristocráticos en donde se mueven mujeres más interesantes que los hombres, entre los que rara vez falta el médico. No se podrá tacharme de simplista por hacer el estudio del teatro de Bellán como una prolongación de su escuela y el de Imhof, como una proyección de la Facultad de Medicina, el hospital y el consultorio, sobre nuestras bambalinas. El facultativo conoce por experiencia la miseria de la vida humana. Lo que, para la mayoría de los seres, son palacios, para él son “sepulcros blanqueados”. Sabe lo que son los interiores, a cualquier hora del día y de la noche. Y cuando a ello se suma cultura estética, buen gusto y talento — como es el caso de Imhof — no es de extrañar que surjan comedias delicadas, de fina sátira o de dramaticidad comunicativa, que honran nuestra escena. Así, “Cantos Rodados” Así, “Las dos llamas” y “Eutanasia”. La primera, obra maestra, presenta a un hombre, juguete de un error: el error de creer que, después de agotar placeres durante veinte años, está en condiciones de amar a una mujercita, a la que duplica en edad. Tal la intriga sencillísima, alrededor de la cual Imhof ha bordado tres actos hermosos y bien escritos. También el teatro nuevo le preocupa, con sus hondos problemas. Y “Eutanasia” es buena prueba de ello. Con este material — que lamento no comentar debidamente — Imhof — al que auguro nuevos y mayores éxitos — se coloca en situación de preferencia para encabezar la

lista de los continuadores de la trilogía desaparecida.

Principalle es otro triunfador. Oriundo de Salto, pertenece a una familia de intelectuales. Sin saber cómo ni por qué escribió una larga tirada de versos, cuando aún no tenía diez y siete años y poco después, en la ciudad salteña, estrenó su primera obra teatral. Ha escrito espontáneamente, sin recibir contagios peligrosos. "El último hijo del sol" es la teatralización excelente de la conciencia autóctona de América. Bien versificado, gusta por la sobriedad de los trazos y la exacta pintura de los tipos. Otras de sus buenas obras son: "El Toro", "Caín y Abel", "Laureles", y "El higuérón". De esta última se ha dicho que "su comisario, su capataz", su ladino hacendado gaucho y su Sinfora, dan la sensación de una realidad viva que puede animar todo un teatro genuino".

Debo cerrar esta sumaria reseña con la figura de uno de los más jóvenes dramaturgos. De él se puede esperar mucho. Se llama Carlos Salvaño Campos. Ha escrito para el teatro "La Salamandra", "Don Juan Derrotado" y "La mujer solitaria". Especialmente la primera — laureada en concurso oficial — es muy hermosa. Está dedicada al malogrado Orosmán Moratorio — también autor teatral — quien, como su padre, ha sido de las personas que más debemos recordar por su estímulo a los nuevos. En "La Salamandra", la protagonista, interesantísima mujer, va al pecado paradójicamente impulsada por un puro deseo de maternidad. Situación original, bien desarrollada, en un medio elegante y fino, cualidades también, éstas, de la prosa de Salvaño. Dada su juventud, es de esperar que siga dan-

do a los públicos obras buenas y serias, que continúen la dignificación del escenario nativo.

De éste, de los anteriores, de los que surjan. De los meritorios autores que trabajan modestamente en el interior del país. De todos. Esperemos la palabra de fe. Inyectemos la savia del entusiasmo. Y quizás obtengamos bien pronto los frutos deseados.

¿Posibilidades de futuro? Difícil es hacer suposiciones. Todo está condicionado a lo dicho anteriormente. Debemos ponernos al diapasón de la época, con producción cinematográfica nacional. La cinematografía artística y educativa tiene sus innegables ventajas. Bien guiada, puede dar un nuevo título de orgullo al uruguayo.

Y dicho esto, hagamos mutis por el foro.





La crítica y el ensayo
en la literatura uruguaya

Por

Juan Carlos Gómez Haedo

La crítica y el ensayo en la literatura uruguaya

La crítica literaria en el Uruguay, no nació, ni podía surgir por la fuerza de las circunstancias, dentro del ambiente en que se desenvuelve el primer período de nuestra incipiente literatura, que alcanza, en las trovas campesinas de Hidalgo y en los versos castizos de Figueroa, su más alta expresión como reflejo del sentimiento autóctono de los campos y del espíritu de la ciudad, adormecida en la pesada siesta colonial.

Oponíase a ello, naturalmente, la carencia de una tradición cultural propia, aun enraizada con la de origen, como existió en otros pueblos americanos de habla castellana, o siquiera de un movimiento de ideas, aunque más no fuese que mera imitación del extranjero; influyendo no menos también, la inercia de la tradición, que se mantiene en todo el siglo XVIII, prolongándose en parte del primer tercio de la pasada centuria; lo que unido a factores de orden social, político y religioso, dificultarían la libre expansión de las ideas, que es característica de todo progreso crítico.

El fermento de renovación empezó a manifestarse en el orden social, al realizarse, por obra de los congresos y publicistas, la crítica del sistema colonial español.

Pero aun vencida España en el terreno de las armas y consagrada la inevitable independencia de las

colonias, la dominación espiritual de la metrópoli se mantuvo por obra de las ideas, de la literatura y de la lengua, más fuertes como vínculo de hegemonía que las declaraciones de soberanía precariamente alcanzadas en el orden político.

No faltó en el sentimiento de los poetas y escritores el instinto de libertad, en grado suficiente para tentar la empresa de sacudir el imperio espiritual de la metrópoli.

Pero la fórmula de independencia en arte, no encontró la plenitud de su destino, sino en el instante en que, vencido al parecer el clasicismo del siglo XVIII, el mensaje del romanticismo, renovado por el genio de Francia, llegaba a América abierta a las nuevas posibilidades; cuando la epopeya de la revolución apagaba sus últimos fulgores confundiéndose con la anarquía naciente, y en que destruidos los cimientos en que reposaba la civilización española, una generación buscaba improvisar las bases sociales de un mundo nuevo, y ensayar en el campo literario las formas que respondieran a una nueva sensibilidad.

Se ha explicado por causas circunstanciales la aparición del romanticismo. Se ha repetido sin originalidad la crítica a sus formas insinceras y se ha presentado como capricho de la moda advenediza; su adaptación universal en el continente y, el éxito de su destino singular. Y, sin embargo, pocos movimientos literarios habrán encontrado como en aquel momento, en el ambiente americano, una suma de circunstancias similares al ambiente europeo, suficientes para determinar esa temperatura moral, que es condición ineludible del éxito, al producirse una renovación espiritual.

En la relatividad del medio, la revolución americana hería la imaginación con el esplendor de aquella otra que dió a la Francia sus derechos y al mundo sus libertades, fundiéndose a la par, la tradición de los congresos, con el fulgor de la epopeya emancipadora. También aquí ese mensaje glorioso de la libertad a los pueblos de todo un continente, que la Revolución Francesa dilató en el mundo europeo, estaba representada por la cruzada de San Martín, desde el Plata al Chimborazo, y el pasaje triunfal de Bolívar por las calvas crestas de los Andes, para rendir en la quebrada de Ayacucho, el cetro del poderío español, al eclipsarse en tierras de América el sol sin ocaso de Carlos I y Felipe II.

Y si a la visión del pasado, teñido por el resplandor de la epopeya se agrega el despertar de las nuevas nacionalidades, el sentimiento de la naturaleza y del paisaje americano, el mundo misterioso e intacto que se abría como al conquistador del siglo XV, con las posibilidades de una existencia mejor; y todavía, en la América convulsionada de mediados del pasado siglo, las sombras de tiranías legendarias, tornando en reales los infortunios y las desgracias que los poetas cantaban como un don trágico del destino, pronto veremos realizarse en el Nuevo Mundo, buena parte de las circunstancias que en el antiguo contribuyeron al florecimiento de la nueva fórmula estética que iba a resplandecer triunfante en el día siguiente de la revolución.

Si no bajo el signo rebelde del romanticismo, por lo menos suscitado por la conmoción que el choque de sus fórmulas provoca en el ambiente espiritual de la

colonia, la crítica literaria, como género artístico, realiza así su tímida y primera aparición.

El nombre ilustre de Andrés Lamas (1820-1891), inicia con el prólogo a las poesías de Adolfo Berro (1841), prematuramente arrebatado a la gloria poética, el primer documento crítico del género en nuestra naciente literatura.

Es cierto que desde las páginas de "El Iniciador" (1838), a los diez y ocho años, había Lamas, en el prólogo de aquel periódico fundado por Miguel Cané, planteado el problema del "nacionalismo literario". (1). "Dos cadenas, dice, nos ligaban a España; una material, visible, ominosa... en nuestra legislación, en nuestras letras, en nuestras costumbres... y después de adquirir la libertad a precio cruento, es preciso conquistar también si se pretende personalidad nacional inconfundible, la independencia inteligente de la nación, su independencia civil, literaria, artística, industrial, porque las leyes, la sociedad, la literatura, las artes, las industrias, deben llevar, como nuestra bandera, los colores nacionales".

Este pensamiento fundamental que desde el primer momento esboza, es el mismo que desenvuelve con rigor lógico, en la prosa firme y castiza del prólogo mencionado.

Después de trazar una corta biografía del poeta, plantea el problema de la literatura nacional, ¿existe?, ¿ha podido existir?

(1) «Revue Hispanique», 1917, tomo XL, pág. 431.

Del examen de las condiciones en que se cumplió la emancipación de la colonia, Lamas afirma la decadencia de la metrópoli, señala como una ley natural el proceso de la independencia; se adelanta "al reconocer que las nuevas sociedades están, sin duda, predestinadas por las leyes de la humanidad, a resumir una civilización más completa que la que hoy conoce la tierra", y afirmando "que nacer, no es formarse", reconoce "que con sólo contar los días que nos separan del día inmortal", si nos miramos rodando en alas del huracán, salpicados de lágrimas y sangre... hemos de sentir... que nuestros pueblos no han entrado todavía en aquél período de aplomo y de vigor en que se desemboza y fija el carácter de las sociedades". (2).

La falta de personalidad social, en el orden histórico, permite "concluir que no hemos tenido literatura nacional, en la acepción plena y ajustada de estas palabras".

Con singular perspicacia se anticipa a las teorías de la influencia del medio social, señalando la necesidad de historiar la "marcha de los ensayos literarios buscando su enlace con el pensamiento político que ha trabajado a nuestros pueblos, como el modo de conducirse a señalar el lugar que merezca la obra que nos ocupa".

Reconoce que si de la importación de las instituciones políticas ha podido derivarse grave daño, era difícil evitar que acaeciera de otro modo, atento a que al espíritu de novedad y de mejora no es fácil señalarle lindes, y que el impulso fué tan vigoroso que nos llevó

(2) "Escritos Selectos del doctor don Andrés Lamas". Montevideo, 1922, tomo I, pág. 26.

de Saavedra a Rousseau, en política, en filosofía, del enmarañado laberinto de la teología escolástica, al materialismo de Destut de Tracy; de las religiosas meditaciones de Fray Luis de Granada, a los arranques ateos y al análisis enciclopédico de Voltaire y de Holbach”.

La literatura debió de someterse a la influencia que se enseñoreaba del campo de las ideas, —agrega— pero la musa que asistió a las saturnales de la revolución, “que vestía el gorro frigio y evocaba las sombras de Maratón y Salamina”, no podía traernos sino las formas griegas y su decálogo en la poética de Aristóteles. La decadencia española no opuso resistencia a esta invasión del espíritu francés, y como el trono de Carlos II pasó al nieto de Luis XIV, así también el cetro de Boileau, heredero de las formas, rigió con Luzán, la restauración de la poesía española del siglo XVIII. /

Las nuevas fuentes de inspiración que América podía suscitar, aparecían extrañas a la inspiración poética. La misma guerra de la independencia suscitó cantores de nacionalidad relativa, como Varela, López, Lafinur, Hidalgo, pero la manera es clásica y sólo es nuevo en ellos el **asunto**, no la emoción. Traza entonces Lamas, con una seguridad y dominio extraordinarios del tema, los caracteres de la gran contienda entre **clásicos y románticos**, señalando las deficiencias del arte que sacrificaba el fondo a la forma, que cuando la sociedad se despedazaba, permanecía tranquilo como un lago de agua muerta, y concediendo a los excesos del romanticismo la explicación natural como efecto de la lucha entablada; sostiene, sin embargo, que hay en ciertas leyes del arte clásico, “algunas reglas que se-

rán eternas como la fábrica del mundo, porque están tomadas de la invariable naturaleza”.

Es entonces que nos describe la aparición, en las orillas del Plata, de los “Consuelos” y las “Rimas” de Echeverría, portadores del sentimiento romántico con que el poeta parecía haberse inspirado en el colorido local de la naturaleza americana. A esa corriente pertenecen las composiciones literarias de Adolfo Berro, cuyo análisis realiza vinculando la vida del literato a la historia política y social de su tiempo, a los sentimientos de la amistad y la familia, las ideas religiosas, las opiniones artísticas. A pesar de la brevedad de su obra literaria, estrictamente reducida a la exposición de sus ensayos en “El Iniciador”, algunos versos, la impugnación a Alberdi en el “Fragmento preliminar al estudio del Derecho”, donde aboga en favor de la Constitución y de la Libertad, en contra del sistema de dictadura que se diseña como la forma americana, que Rosas empezaba a imponer; Lamas ocupa un puesto en nuestra naciente literatura, como animador de ideas y como primer crítico.

Fué don Andrés Lamas una de las más altas capacidades que ha producido nuestro país, y es acto de justicia rendir plenamente el homenaje a que es acreedor por su inteligencia excepcional, ya que juzgado desde el punto de vista del carácter, habría necesariamente que restringir la apología.

Suerte de Taillerand criollo, por las condiciones de su genio diplomático, sin las inconsecuencias monstruosas del gran cortesano francés, alcanzó, no por la intriga, sino por el mérito singular del talento, los primeros puestos de la jerarquía administrativa, desem-

peñando sucesivamente los “cargos de Secretario de Gobierno, Relaciones Exteriores y Hacienda (enero de 1839); Jefe de cuerpo del Regimiento de Lanceros de la Independencia, con el grado de Teniente Coronel (setiembre, 1839); Alcalde Ordinario de Jurisdicción Popular (junio, 1840); Agente diplomático ante el Vicealmirante Mackau (noviembre, 1840); Secretario del Presidente de la República, General en Jefe del Ejército en Campaña (diciembre 1840); Juez Letrado del Crimen (setiembre, 1842); Juez de lo Civil e Intestados (marzo, 1843). (3).

Designado para la Jefatura de Policía de la Capital (1843), su actuación fué un modelo de gestión, pasando más tarde a desempeñar la representación diplomática de la República en el Brasil, sustituyendo en su misión a don Francisco Magariños, cargo que desempeñó largos años, a pesar de los cambios de situación política, realizados en el gobierno del país.

Su inteligencia superior, su conocimiento de los problemas nacionales, el dominio de la política brasileña, que ensayaba entre dificultades agrias el sistema parlamentario impuesto por la Constitución de 1822 así como las vinculaciones —y hay quien dice que los intereses— con la familia imperial del Brasil, hacían de su colaboración una potencia en el orden internacional.

Los paréntesis de su actividad diplomática, consagróbalos al cultivo de las letras, en especial, de la Historia Nacional, cuya afición despertada desde joven en Montevideo, a pesar de lo intenso de sus tareas oficiales, no le había impedido colaborar en las sesiones del

(3) “Escritos Selectos del doctor Andrés Lamas”. Ob. cit. pág. XXI.

Instituto Histórico Geográfico que fundara en 1843, en compañía de don Manuel Herrera y Obes, del doctor Teodoro Miguel Vilárdebó, del doctor Cándido Joanicó, de Florencio Varela, de Melchor Pacheco y Obes, Fermín Ferreira, José Rivera Indarte, y cuyos estatutos, trazados de su mano, merecieron un decreto del Gobierno de la Defensa, que refrendó como Ministro don Santiago Vázquez. Su curiosidad abierta a todas las manifestaciones del pensamiento, no logró apagar el incontenible anhelo de saber, que lo llevó a estudios económicos, y que, conjuntamente con la historia, absorbieron la atención de sus últimos años. Con una paciencia infatigable, reunió en su magnífica biblioteca, el fondo documental más copioso sobre nuestra historia, y murió en Buenos Aires, en 1891, sin que sus fragmentarios estudios, aun aquellos más acabadamente realizados, nos den la exacta medida de su talento, ni la plenitud de su personalidad.

Entre los nombres distinguidos de la emigración unitaria en Montevideo, cabe citar, al par de los primeros, no tanto por su obra literaria, cuanto por su acción en el núcleo juvenil, el de Miguel Cané, quien, desde 1834, aparece radicado en Montevideo, vinculado por sus actividades profesionales con Florencio Varela y por sus aficiones literarias con don Andrés Lamas, de cuya camaradería juvenil surgirían, concretando un programa de renovación artística, las páginas de "El Iniciador".

Difícil se hace precisar después del largo tiempo transcurrido, la paternidad de aquellos primeros ensayos, máxime si se considera que a la natural falta de

personalidad que caracteriza las primeras páginas, se agrega la costumbre de cambiarse las iniciales para hacer más efectivo el incógnito. Zinny, a cuya diligencia de cronista debe la historia la exactitud de estos detalles, en su "Historia de la Prensa Periódica", (4) nos asegura, ¡felices minutioe!, que don Andrés Lamas firmaba C. M. y el doctor Miguel Cané se firmaba E.

Son de él, por tanto, el estudio sobre "Alejandro Manzoni" y, entre otros de diverso carácter, los de crítica de costumbres, como "Mis visitas", "Los primos", "¿Qué es un periódico?", donde se evidencia la sugestión de Figarillo (Alberdi) que en el periódico "La Moda" de Buenos Aires, ponía al tono del ambiente local la manera de Larra, tributo de imitación que señala y precisa el gusto de la época, ya que Larra alcanzaba entre nosotros el mismo éxito que en España, como lo corrobora, además, la edición local de sus artículos en Montevideo.

En una producción hasta hace poco inédita, del afortunado autor de "Juvenilia", que acaba de publicar "La Nación" de Buenos Aires, y en que se trata de dar una semblanza del autor de sus días, nos lo presenta al doctor Cané como una naturaleza viva y simpática, a la italiana, entusiasta por las cosas delicadas y bellas, y a quien, acaso el apremio de la lucha por la existencia, malogró la obra eficaz que su talento podía haber generosamente rendido.

"Causeur" ameno y lector difundido y goloso, formado literariamente en el instante del despertar romántico, espíritu abierto a las varias solicitudes de

(4) Antonio Zinny, "Historia de la Prensa Periódica de la República Oriental del Uruguay", 1807-1852". Buenos Aires, 1883. págs. 211 a 213.

la acción política y del interés de la belleza pura, encendido en un noble y entusiasta fervor por el arte y su destino, la obra crítica que nos deja, resulta exigua a la medida de su figura, si se exceptúa, como lo hace notar Rodó, (5) el bello estudio sobre Alejandro Manzoni, donde vive el sentimiento de admiración y entusiasmo por la gloria de Italia, cuyos grandes pensadores le eran familiares, y además el que — no sé con qué grado de fundamento— se le atribuye sobre Larra, publicado en “El Iniciador”, con motivo de la muerte del gran escritor español.

También escribió Cané en “La Revista del Plata”, publicación que vió la luz pública en 1839 y que desapareció después de 78 números.

Compartiendo con Lamas y Cané el prestigio de la reputación literaria, Juan Bautista Alberdi, que ya había publicado en la Argentina la “Memoria Histórica sobre Tucumán”, el “Comentario Lerminier”, e introducido en las páginas fugaces de “La Moda”, la personalidad de Figarillo, ensayó con éxito la sátira de costumbres, dando a luz en “El Iniciador”, “Caracteres”, “Figarillo en Montevideo”, “La Cartera de F.”, “Sociabilidad”, “Doña Rita Material” y “El Sonámbulo” (reproducidos algunos en el tomo I de sus obras) y en los que la manera del genial crítico, el vigor y el arte de la composición, aparecen débilmente alcanzados por el publicista argentino.

Faltó a su temperamento de escritor el fermento romántico, la nota del sentimiento, la mordiente ironía en que a menudo se disuelve el pensamiento de Fí-

(5) Rodó. “El Mirador de Próspero”. Montevideo, 1913. pág. 465.

garo, y presta a sus cuadros del momento, un sentido de profunda humanidad.

Mejor dotado como sensibilidad artística, que Alberdi, Juan María Gutiérrez figura también entre los colaboradores de "El Iniciador", con diversos ensayos de crítica literaria, entre los cuales cabe señalar el estudio sobre Silvio Pellico, y el consagrado a Meléndez Valdez, que conjuntamente con algunos cuadros de costumbres, inspirados en el género cultivado por Alberdi, forman la contribución principal de Gutiérrez a este primer paso de la crítica que constituyó el programa de acción de "El Iniciador". No nos será posible seguir minuciosamente todos los aportes iniciales del nuevo periódico. Bástenos destacar los de los más salientes, si no en el momento de la aparición, al menos por el renombre alcanzado más tarde.

No entran exactamente dentro del campo acotado por la presente conferencia los "Ensayos Históricos y Políticos sobre el Río de la Plata", de Alejandro Magariños Cervantes, para el cual tuvo don Modesto Lánia en que a menudo se disuelve el pensamiento de Fífuente, frases de alto elogio al recomendarlo al editor catalán don Manuel Sauri.

Pero si el libro impreso y publicado en París en 1854, es más que nada un ensayo sociológico donde trata de explicar por razones de ambiente, clima y raza, la falta de aptitud de los pueblos del Plata, para el ejercicio del gobierno propio, en cambio, sería injusto olvidar su campaña crítica en la "Revista Española de Ambos Mundos", fundada en Madrid, donde aparecieron algunos capítulos de aquel ensayo, y en la cual escri-

bió Magariños muchas páginas de crónica política contemporánea.

Magariños Cervantes, educado en el ambiente literario español y en relación personal con la generación romántica de mediados del siglo XIX en España, amigo personal de José Zorrilla, de Eugenio de Ochoa, de Manuel de los Santos Alvarez, de Ventura de la Vega, fué en virtud de circunstancias especialísimas, una influencia literaria, no tanto por la acción directa de su obra poética, abundante y frágil, marchita ya por el tiempo, cuanto por su esfuerzo de buscar en el ambiente de la raza y del pasaje nativo, los héroes de sus leyendas y de sus poemas, dando carta de ciudadanía en el campo del arte, a la naturaleza americana.

Poco familiar es ya para las nuevas generaciones el nombre de don Marcos Sastre (1809-1883), pedagogo y moralista, escritor agradable en sus serenos cuadros de naturaleza, donde campea cierto ingenuo y candoroso optimismo a lo Bernardino de Saint Pierre.

El "Tempe Argentino" (descripción de las islas del delta del Paraná) y las "Cartas a Jenuaria" (que hoy son una rareza bibliográfica), fueron en su tiempo no menos populares que su "Anagnosia", método de lectura fundado en el conocimiento de las sílabas, cuyas combinaciones, y no la de las letras, servían para lectura de las palabras.

Fundador en Buenos Aires del Salón Literario en 1837, con Alberdi y otros, su nombre se vinculó íntimamente, desde temprano, a la propaganda política de Echevarría y los iniciados del Dogma Socialista.

Trabajador, oportunista, sencillo, virtuoso, como él mismo se proclama en una de sus Cartas a Jenuaria,

don Marcos Sastre puede decirse que si no fué un carácter, fué una conciencia puesta al servicio del bien.

Radicado en su juventud en la Argentina, volvió a Montevideo, su patria de origen, empujado por los acontecimientos políticos, para retornar otra vez con el grupo unitario de los vencedores de Caseros.

En 1852, el gobierno interino de Buenos Aires, que presidía don Vicente López, lo designó director de la Biblioteca Nacional, tocándole suceder al doctor Elorondo Palacios.

Poco duró su nuevo destino. Habiendo entrado en marzo de 1852, permaneció hasta abril del año siguiente, en que fué separado por un decreto del gobernador Pinto.

La causa determinante de aquel acto de rigor administrativo, pone de relieve el carácter de don Marcos Sastre. Una antigua relación existente con el general Urquiza, que a la sazón sitiaba a Buenos Aires, creyó que podía permitirle realizar un acto de cortesía, visitándolo en su cuartel de San José de Flores. En su generoso optimismo, consideraba posible permanecer "au dessus de la mêlée", salvando sus sentimientos de amistad, sin desmedro de sus deberes cívicos, en uno de esos instantes de la vida de los pueblos, en que el deber imperioso de la defensa obliga al sacrificio de los más caros afectos, en aras del supremo deber.

Su radicación en la Argentina, donde iniciara sus primeros estudios, y fijó su hogar, así como su consagración a la causa de la educación popular de aquella república (su discurso Sobre la Educación en 1846, revela la preocupación interesada de su espíritu por tan importantes problemas), lo apartaron de su país nativo,

que no dejó de recordar con simpatía. No fué seguramente un pensador original, el que trazó la modesta homilía del "Tempe Argentino", describiendo en páginas amables la belleza del Paraná y de sus islas, el encanto de sus bosques, la gracia del camalote y "el sistema gubernativo del camoatí, análogo a la democracia". Pero hay en ellas un sentimiento de la naturaleza, semejante al que inspirara los "Estudios de la Naturaleza" de Bernardino de Saint Pierre, y un optimismo sustancial que informa su concepción del mundo y de la vida, cuya finalidad prevista por la inteligencia divina, se muestra en los más mínimos detalles de la creación.

Si el "Tempe Argentino", no pasara de ser un excelente texto de la escuela primaria, su "Anagnosia", sirviendo eficazmente para la iniciación de la lectura a varias generaciones, puede conquistarle el laurel escolar que ambicionara y hacer vivir su figura modesta, ingenua y simpática.

Al período de actividad literaria que promueve la emigración unitaria, que se extiende desde 1837 hasta la caída de Rosas, subsigue en nuestras letras un prolongado silencio, que es, en gran parte, el resultado de la crisis política que repercute en el organismo social. Desde el final de la Guerra Grande hasta el momento en que se inicia con Ellauri, la restauración del gobierno constitucional, las letras sólo han constituido un motivo de estudio para los pocos aficionados que las cultivaban, salvando su vocación de los afanes absorbentes de la política, o de la tarea combativa de la prensa. A esta época cabe vincular la obra del doctor Gre-

gorio Pérez Gomar "La idea de la perfección humana" (1864), estudio del carácter más social y político, que propiamente literario, en que después de examinar las aspiraciones individuales, las sociales, y las aspiraciones políticas del Estado, concluye afirmando que la democracia es el sistema político más perfecto, porque la libertad individual es la base de las libertades públicas.

Aquellas ideas de mejoramiento social y de regeneración política, nacidas en medio de los horrores de la guerra civil y de la anarquía imperante, encuentran al fin, en el mensaje de José Pedro Varela, "La educación del Pueblo", la revelación de una misión que realizar. Este ensayo sociológico, escrito para servir a la finalidad que se proponía el reformador de la escuela, carece seguramente de condiciones de estilo, y aun de ese conocimiento del ambiente social, como para reflejarlo con exactitud en sus páginas. Su doctrinarismo abstracto, pocos elementos solicita al ambiente para afirmar sus principios, y aun se excede al apreciar como incontrastable la influencia de los doctores, a quienes atribuye buena parte de los males políticos del país.

Poeta en su juventud y en su madurez (la obra de la educación popular sólo podía ser sentida plenamente en aquellas horas por quien tuviera la aptitud de soñar), José Pedro Varela ha alcanzado en la realidad concreta, a plasmar su generosa utopía, más que a encendernos en las páginas desvanecidas de su libro, en su fervoroso ideal.

La fundación de los "Anales del Ateneo del Uruguay" en 1881, caracteriza otro período de actividad literaria en que la crítica de las ideas en materia social,

política y económica, ofrece singular interés y empieza a interesar a la colectividad.

Destinada principalmente a reflejar el movimiento de su tribuna, y a darle una forma más duradera que el éxito restringido y fugaz del momento en que naciera, la revista alcanzó la autoridad y prestigio entre sus contemporáneos, y puede afirmarse que constituye uno de los momentos de nuestra literatura.

La libertad de pensamiento, que fué la característica de sus debates, permitía tratar las más diversas cuestiones. Allí Juan Carlos Blanco, orador clásico, habla sobre el pensamiento y la forma; Arechavaleta diserta sobre la teoría de la evolución y Carlos María de Pena expone los principios de gran contienda, el naturalismo y los principios morales; Prudencio Vázquez y Vega, idealista convencido, realiza la crítica de la moral evolucionista; anticipa en sus páginas Francisco Bauzá su semblanza de Figueroa; ilustra Melián Lafinur la crítica literaria, con sus sobrias notas bibliográficas, y la gran polémica de la hora, la lucha entre el Romanticismo y el Naturalismo, que extiende al dominio del arte, la lucha planteada en el campo filosófico entre el idealismo y el positivismo, vuelve a prestar a la oratoria de Juan Carlos Blanco sus más sentidos arrebatos, al ofrecer la síntesis de la gran contienda.

¿Cómo olvidar en este desfile de los ensayistas y de los críticos del Ateneo, la simpática personalidad del doctor Luigi Destéffanis, aquel viejo maestro de historia, lector infatigable y casi el único bibliófilo y bibliófago, que podíamos entonces presentar a la competencia internacional?

El doctor Destéffanis era italiano, de Cremona, como él mismo se complacía en señalar, firmando sus libros a la usanza latina. Emigrado de su país, llegó a Montevideo por el año 1868 y empezó entonces a dictar clases en la Universidad. La cátedra de historia era de reciente creación en el bachillerato, y el nuevo maestro puso de moda como auxiliar de su curso el manual de Prevost Paradol, cuyos ensayos comenzaron a publicarse en castellano en la "Revista del Club Universitario", porque los estudiantes ¡no conocían francés!

Destéffanis compartió la enseñanza con su otra pasión favorita: los libros. Ellos fueron sus compañeros de toda su vida y los únicos amigos de su solitaria vejez. Al escribir esta frase, noto que la hipérbole me ha llevado a apartarme de la exactitud histórica. Porque Destéffanis unía su entusiasmo por los libros con la simpatía que Remy de Gourmont sentía por los gatos.

Cuando el doctor Destéffanis exhaló su postrer suspiro en su vieja casa de la calle Sarandí, sólo encontraron en el lecho mortuorio, tapizado de millares de libros que con paciencia de hormiga había ido adquiriendo a expensas de su magro peculio de profesor, una trágica banda de los fieles amigos que velaban silenciosos el último sueño.

Destéffanis no fué propiamente un crítico literario, pero ejecutó durante una veintena de años, el magisterio bibliográfico de los "Anales del Ateneo", de "La Revista Universitaria", "El Siglo", etc.

De cualquier novedad, de toda nota biográfica imprevista, de un nuevo descubrimiento de la crítica, ya Destéffanis estaba pronto para transmitir su radiogra-

ma artístico, oportuno, interesante, documentado, que servía de guía, o de consejo amistoso y prudente, aunque jamás se propusiera fijar valores, ni señalar el camino a los nuevos, ni rectificar a los viejos en su orientación.

En 1885 publica Francisco Báuzá sus "Estudios Literarios".

Descendiente del general de la independencia Rufino Bauzá, formado en un hogar donde los recuerdos históricos debían de constituir el ambiente tradicional de sus sentimientos, encontró casi desde niño trazada su carrera literaria, en el cultivo de la historia que debió de recoger de los labios paternos.

Sin medios de fortuna, pero con el ansia insaciable de aprender, que es la característica de las inteligencias privilegiadas, encontrando difícil el acceso de las carreras liberales y grande el campo de su ambición cultural, comenzó desde temprano, en esa áspera escuela del aprendizaje por sí mismo, la iniciación científica que hubiera podido alcanzar con señalado brillo en la Universidad.

Su vocación literaria halló en el periodismo el campo propicio para manifestarse. Era la prensa, entre nosotros, la palestra de combate, y él entró en esa penosa faena ofrendando a los númenes fáciles de la improvisación y al arrebató de la pasión política, las nobles calidades del espíritu. Tocóle a Bauzá realizar su iniciación en la vida pública, en unos de los instantes desgraciados de la existencia de los pueblos, en que el deber no siempre aparece claro al ciudadano y suele, a veces, el espíritu prudente engañarse, eligiendo como

regla de conducta el mal menor, sacrificando la firmeza cívica, que no admite, imperiosa, una vacilación.

No creemos que en el espíritu austero de Bauzá pesara el cálculo al apoyar el movimiento que derribó al gobierno constitucional del doctor Ellauri. Pero aquella transacción con la política de los tiempos, lo arrastró a colaborar en los gobiernos de Latorre y de Santos, aunque, justo es decirlo, sin formar en las filas de los obsecuentes incondicionales de la mayoría, para encontrarse al final de la aventura, tan pobre como el día que franqueara por primera vez el recinto parlamentario.

No resulta seguramente simpática su iniciación ciudadana, aunque no cabe enrostrarle ningún acto en que aparezca sombreada su dignidad. Mas si al político pueden formularse tales reparos, de que responde el juicio falible de los hombres, la luz pura de la inteligencia que fulguró en su cerebro, será siempre digna de la más alta admiración.

Bauzá fué, ante todo, historiador, y este es el perfil severo que ha recogido de él la posteridad, para fijarlo en la actitud definitiva. Su obra más vigorosa, "Historia de la Dominación Española" labor improvisada de la juventud, repensada en la madurez, fué renovada en la segunda edición de 1895, donde agregó capítulos enteros, rectificó errores de la primera y acompañó ampliamente piezas documentales.

Bauzá no es un escritor colorista, ni un animador de épocas a la manera de Michelet. Este historiador que no sonreía nunca, —según Groussac— conserva algo de la aspereza de Tácito y la prosa castiza de Mariana. La narración se desenvuelve fácil y espontánea, el cua-

dro cobra vigor, sino por la gracia del color, por la línea sobria del dibujo; y fiel al sentido trascendente del criterio de Bossuet, cuya mecánica fundamental resuelve en una causa primera la sublime arquitectura de los mundos, y el desenvolvimiento de los hechos que suscita el destino providencial, Bauzá no desdeña de enfrentar ante el tribunal severo de la justicia, el aspecto moral de los actos humanos, y la obra cumplida, en lo que no ve el fatalismo de una evolución, sino la realización de una idea trascendente, presidiendo el destino de la Creación.

Al margen de esa labor, que basta para asegurar con más firmeza que la de otros de sus contemporáneos la gloria póstuma duradera, Bauzá no dejó de mantener la actividad de otras disciplinas espirituales no menos avenidas a la calidad de su talento flexible.

Había nacido con vocación de jurista, disciplina que no cultivó sino como aficionado y su firme lógica, su dialéctica, aguzada en las lides parlamentarias y los debates de la prensa, lo impulsaban con más audacia a la polémica.

Sus discursos parlamentarios, entre las hojas desvanecidas y de tanta fronda de los que fueron sus conmlitonos y adversarios, mantienen al través del tiempo, el interés y la actualidad de las pasiones que moviera y de los problemas que suscitan.

Destaco precisamente, no tanto por ser el de mejor factura (en Bauzá, valen más las ideas que la parte meramente formal), sino por el valor de aceptar la impopularidad que su tesis implicaba, el que le tocó pronunciar defendiendo la vuelta de Latorre y Santos, en

plena reacción contra la situación política que aquellos representaron.

Hay un género de valor que es también signo de alteza de alma: es el de arrostrar la persecución por las ideas, de aceptar el juicio lapidario de los contemporáneos, sacrificando a veces los sentimientos más caros de la consideración y de la estima, a la exigencia de ser lógicos con los principios que sustentamos, cuando sus conclusiones no satisfacen el pensar colectivo.

Hallo en esta condición moral de Bauzá, un reflejo de su sentimiento católico. Fervoroso convencido, la aceptación del dogma, obligaba a su conciencia a todas las consecuencias lógicas, y una vez que comulgaba con el principio, — que él creía verdad — aceptaba con noble entereza las más ásperas consecuencias.

Los “Estudios Literarios”, que completan en otro orden los “Estudios Constitucionales”, contienen una serie de diversos ensayos sobre Francisco Acuña de Figueroa, Diógenes y sus ideas, Los Poetas de la Revolución, la Religión y las Ciencias, César Díaz, Juan Carlos Gómez y tres cuadros de costumbres: El Gaucho, Un gobierno de otros tiempos y Las Trillas, que constituyen la parte mejor lograda de la obra.

Más destituída de atractivo que las restantes páginas, la parte puramente polémica, destinada a la refutación de las ideas contrarias a la religión, carece hoy del interés circunstancial que la motivara. En cambio, los breves ensayos que dedica a Acuña, César Díaz y Juan Carlos Gómez, y los poetas de la revolución, que le permiten hacer frecuentes incursiones en el campo de la historia, mantienen todavía la atención de su lec-

tura, ya que la parte puramente literaria ha muerto, desvanecida como el perfume evaporado del vaso que largamente quedara en su seno, dejando sólo las huellas del aroma.

Sin llegar a la significación literaria de Bauzá, cabe recordar también a Manuel Herrero y Espinosa. Recién egresado de la Facultad de Derecho, publicó su ensayo sobre "José Pedro Varela", su trabajo de más aliento, y tanto en este libro como en sus notas críticas de la "Revista Universitaria", se pone de relieve una vocación de ensayista que pronto se encauzó, como la mayoría de nuestros hombres de pensamiento, en los afanes de la política.

Por esos años, la cátedra de literatura de la Universidad, empezaba a contribuir al interés de los problemas literarios, suscitando el estudio académico de los grandes problemas.

Un poeta, Carlos Roxlo, llamado a dictar el curso, recoge unos apuntes de estética, que más tarde alcanzan de su parte, la atención de una reedición.

Carlos Roxlo, que ha llenado con su abundante y desigual producción poética casi tres décadas de la literatura nacional, no figurará seguramente ante el recuerdo de la posteridad, por sus apuntes de estética, resumen universitario ajustado a las exigencias del programa, durante el breve período en que procuró disciplinar su bohemia incorregible; ni seguramente por la "Historia de la Literatura Uruguaya", cuyos gruesos y abultados volúmenes, suerte de vasta *summa* de todos los conocimientos, impresiones y confidencias, constituyen una especie de baturrillo o cajón de sastre, donde se confunde la transcripción de un maestro, con la glo-

sa de una mediocridad, una página llena de emoción, con el desborde de un sentimentalismo inexcusable, tal silueta o tal cuadro noblemente concluidos, con opiniones caprichosas o arrebatos sentimentales, que no excusan ni la finalidad de la obra, ni la aplicación del más amplio de los criterios.

Con todo, creo que la "Historia de la Literatura Uruguaya", reducida a la sexta parte de su volumen, y eliminando sin piedad el aporte de aluvión que enturbia su corriente con el acrecimiento de tanto material adventicio, podría constituir un manual discreto y aun de posible utilidad en el caso de manejarlo con fines pedagógicos, ya que entre los errores innumerables que contiene, yacen perdidas, como las hojillas de oro en el cuarzo aurífero, algunas páginas sentidas y exactas sobre nuestros mejores escritores.

Tenemos que adelantar algunos años, para señalar la aparición de un escritor cuya influencia personal ha sido un suscitador generoso de vocaciones.

La crítica literaria impresionista tuvo en Samuel Blixen su realizador más calificado y representativo. Después de buenos estudios jurídicos, que terminó con una voluminosa tesis sobre "¿Qué es una Constitución?", Blixen, muy joven todavía, orientó su vocación artística al periodismo y a la crítica teatral. En 1890, vacante la cátedra de Literatura de la Sección de Enseñanza Secundaria, por renuncia del titular doctor Juan Zorrilla de San Martín, se llamó a concurso, presentándose como competidor Samuel Blixen.

Hechas las pruebas correspondientes, le fué adjudicada en propiedad. La enseñanza de Blixen importó

una revolución. El programa — que hasta entonces se ajustaba con preferencia a la enseñanza de Barros Arana y el Padre Poncelis, — sufrió una alteración efectiva, no tanto en su contenido, a pesar del ensanchamiento del campo de las literaturas de la Europa contemporánea, y, en especial, de las literaturas nórdicas, que Blixen conocía por razón de afinidades étnicas y las literaturas de Oriente (India y China) que también agregó, como en cuanto al espíritu de la nueva enseñanza y la forma pedagógicamente imprevista, con que el novel profesor desarrollara su curso.

Al desenvolvimiento ceñido a las diversas secciones del programa, que reglamentariamente correspondía, Blixen, con su incurable bohemia, substituyó la exposición accidental, las pocas veces que aparecía en el aula y se encontraba con sus discípulos. El doctor Palomeque en su libro “Triunfos” aseguraba que don Alberto Gómez Ruano, profesor de Geografía, era capaz de ganarle en la total ausencia del claustro. Aparte de la pequeña cuestión personal que separara a ambos (Blixen y Palomeque tuvieron un duelo que terminó con un leve rasguño del infatigable orador) no creo que el doctor Palomeque exagerara la falta de puntualidad del catedrático.

Pero, en cambio, si las clases no abundaban, la enseñanza resultaba tan continuada como provechosa. Vaz Ferreira ha recordado varias veces el efecto fermental que la enseñanza de Blixen importó en la cátedra. La lectura directa de los grandes y pequeños autores, substituyó en buena parte al régimen de los manuales y a los resúmenes sistemáticos. Con una benevolencia ejemplar, animaba las vocaciones indecisas, fortificaba las

esperanzas nacientes, apoyaba a los fuertes y empujaba al éxito a la generosa legión juvenil. En la calle o en la redacción, en la tertulia del café o en la sobremesa del restaurant, continuaba sin tregua su prédica estimulante, sembrando, más que las ideas, el amor por la cátedra, el entusiasmo por la belleza, suerte de Sócrates epicúreo que ofrendaba a la juventud, no tanto la norma moral, ni la ética de la vida, sino el sentido de la hermosura, el sentimiento de la libertad en el arte, la ausencia de las reglas y del "métier" académico.

Sócrates epicúreo... Si tuviera que traducir en una fórmula sintética su interesante personalidad, creo que a ella reduciría, en definitiva, su modalidad tan simpática, vivaz, inteligente, cautivante.

Había nacido dotado generosamente por la naturaleza, para gozar de la compleja experiencia vital. Sentía como Gauthier, la línea, el color, el sonido, no como notas de un pentagrama para la expresión de las ideas, sino por el placer y goce material de la sensibilidad. De su paso por la cátedra, queda la introducción de las enseñanzas de Guyau, cuyos libros "Los problemas de la estética contemporánea" y el "Arte desde el punto de vista sociológico", constituyeron el manual indispensable de la iniciación literaria.

Y es justo constatar que aquella filosofía generosa del pensador francés, arrebatado prematuramente a la gloria, a los 33 años, respondía bien al sentir de Blixen, más que por el fondo intelectualista que contiene, por el sentido epicúreo, dando a esta filosofía la rectificación que el propio Guyau trazó sobre la moral del filósofo griego.

A Blixen, como maestro literario, hay que buscarle más en su obra, que en sus obras.

Poco se puede encontrar de personal en su "Estudio compendiado de las literaturas contemporáneas" (1892-1894), y en su "Introducción al estudio de la Literatura", que apareció en 1892.

Resúmenes de autores ajustados al programa, en que la parte doctrinaria es, fundamentalmente, exposición biográfica, aquéllos constituyen una guía estudiantil, suerte de Baedeker universitario para la travesía obligatoria del examen.

Más débil todavía es su estudio de "Introducción al estudio de la Literatura", donde se insinúa la aplicación del método positivo al conocimiento literario, y cuyos lunares ha señalado B. Fernández y Medina, en una nota bibliográfica de la "Revista Uruguaya".

La crítica literaria de Blixen, reflejó bien, en el momento que se iniciaba, los caracteres con que su temperamento se había manifestado en el aula. Nada de vigor doctrinario, exclusión severa de los cánones rígidos, la vida como medida de la belleza.

Fué el primer crítico impresionista que, sin proponerse una deliberada orientación, realizara entre nosotros, los postulados de la escuela que Anatole France personifica admirablemente en la cátedra vigorosa de "Le Temps", y que nos ha dado en la "Vie Litteraire", las páginas más expresivas de su doctrina.

La crítica es para Blixen pretexto para una confianza espiritual con el público, el motivo de una aventura lírica, un desborde de su plenitud interior, suscitado por el tema que trata, o el nombre del autor o las asociaciones y resonancias felices, casi siempre, que la lec-

tura o la representación le sugieren. Su bondad ingénita, su escepticismo inteligente, su espíritu zahorí para descubrir vocaciones artísticas, llévanlo a ser generoso, a despecho de la estricta justicia, a conceder lo que a veces la naturaleza no había concedido.

Si el fondo de ideas no era muy original, ni el ministerio de la crítica aparecía adusto, aquella prosa flexible, abundante, expresiva, que reflejaba las tonalidades cambiantes de la vida, compensaban al lector de la escasez de la doctrina o la falta de severidad del juez, que solía a menudo concluir por convertirse en abogado.

Su don de observación, su humorismo amable, en cuyo fondo se disolvía muy tenuamente una gota de melancolía nórdica, que acaso por fatales atavismos de estirpe reaparecía en él convertida en ligera emoción romántica, hacían de sus crónicas literarias y teatrales una de las páginas más vivas e interesantes de la producción montevideana.

Su última salida, — que fué también la de la muerte como para Alonso Quijano — resultó el más grande éxito periodístico que se recuerda (“La Razón”, 1907-1909). Y no éxito de empresa o de venta solamente, de curiosidad momentánea, de producción yanqui de triplicar o cuadruplicar la tirada, sino viva convivencia con el público anónimo de lectores, pendiente de su palabra y de sus ocurrencias; muchedumbre atenta, a quien no sólo adoctrinaba con sus artículos o divertía con sus travesuras y sus salidas, sino que estimulaba a escribir, suerte en parte, de clase literaria, pero más vasta y amplia porque se alzaba sobre los cuatro puntos del horizonte; y que el escritor no podía ya desertar como en el aula en que se formó el crítico, forzado esta

vez por la angustiosa cadena de la prensa diaria, y obligado a remar sin tréguas, como el barquero de los remos encantados, hasta la hora trágica en que al desvanecerse para siempre en la sombra, debió Caronte empujar los remos de la barca fatal.

En 1895 aparecía en Montevideo la “Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales”, redactada por Daniel y Carlos Martínez Vigil, Víctor Pérez Petit y José Enrique Rodó, llevando, a título de emblema que sintetizaba la finalidad de su campaña artística, el imperativo latino que Septimio Severo adoptara como divisa: *Laboremus*.

Se buscaba satisfacer la necesidad de un órgano de publicidad como lo fué “El Iniciador” en 1838, “La Bandera Radical” en 1872, los “Anales del Ateneo”, o la “Revista de la Sociedad Universitaria”, para la generación que se inició a la vida bajo la dictadura del general Santos.

“Palenque abierto a todas las altas y trascendentales cuestiones de la filosofía, — como se declara en su programa — sólo se excluían de sus columnas las querellas partidarias, ya sea ellas políticas o religiosas”.

Aquella tentativa juvenil que nacía auspiciada con los nombres de una generación que se encuentra ya en el cenit de la vida, tuvo la virtud de animar un pequeño movimiento cultural en el cual se destaca con caracteres personalísimos la figura eminente de José Enrique Rodó.

Allí Eduardo Ferreira, casi adolescente, ensaya su futura pluma de periodista inextinguible, escribiendo el segundo juicio que aparecía en letras de molde sobre la “Beba” de Reyes, señalándola como el mejor libro del

año; o continuaba informando a los lectores sobre los azares de la vida literaria de Manuel Piñeiro Chazas, o los ensayos de "Clarín", recién aparecidos, — Víctor Pérez Petit — en quien la vocación del crítico se manifestaba a la par de otras actividades literarias, ponía de manifiesto la agilidad imponderable de su espíritu abierto, inquieto, curioso de toda novedad literaria o artística, animado del don proteico de sentirse arrastrado por el encanto de lo nuevo, y mientras cultivaba el derecho y terminaba la carrera de abogado con su tesis "La Sucesión Testamentaria" hacía la revista literaria, publicaba notas bibliográficas y escribía sobre "La Petite Paroisse", "Peñas Arriba" de Pereda, José Ixart, Edmundo y Julio Goncourt, la lírica en Francia y la traducción de las obras de Horacio hecha por Osvaldo Magnasco, o tentaba la novela, que había ya ensayado, siguiendo los principios de la escuela realista.

También Daniel Martínez Vigil, orador antes que crítico, y que cultivaba por aquel entonces la poesía, buscando crear un género de humorismo amargo y desolado, inspirado en Schopenhauer y vertido en el claro cristal alicantino de don Ramón de Campoamor, hacía un paréntesis a sus "Minucias" para un acuse de recibo, o presentar al público los nuevos colaboradores de la Revista, acompañando la presentación con alguna breve nota crítica.

La mencionada publicación, que mereció palabras de aliento de Francisco Bauzá y de Carlos María de Pena, en el primer aniversario, recogió en sus columnas la colaboración dispersa de los jóvenes de aquel entonces, que son hoy las cabezas grises de este centenario.

La parte crítica de la Revista es exigua, fuera de lo

publicado por Pérez Petit y de los ensayos de Rodó, en su casi totalidad, reincorporados a otros libros como el "Mirador de Próspero", y los que con título supuesto, se han dado a la publicidad por editores poco escrupulosos.

Redúcese, en suma, a la consideración de las obras del momento literario, a la noticia o resumen sintético sobre el carácter de los libros, pero no se busca fijar ni imponer una determinada orientación estética, ni pugnar por la realización de una concreta finalidad artística.

Nada más ajeno al ambiente de logia que caracteriza las nuevas revistas, como el espíritu de generosa hospitalidad de la "Revista de Literatura", que acoge con amplitud benévola la recepción de los nuevos, sin limitación de ningún orden.

El momento artístico en que surgió dicha publicación, ha sido magníficamente trazado en las páginas de "El que vendrá", breve ensayo sobre las inquietudes y las angustias del alma de una generación, sorprendida en el crepúsculo del siglo, y para la cual Rodó ofrece, en el "Ariel" y en "Motivos de Proteo", la solución promisoría.

Con la generación juvenil cuya producción recogió en sus páginas la "Revista de Literatura y Ciencias Sociales", levantada como lábaro de renovación espiritual en el ambiente limitado y estrecho de la época, José Enrique Rodó preside, afortunado ungido de las gracias, la pléyade triunfante. Desde sus artículos iniciales, se oye el timbre de una voz nueva, que concluye por dominar con el encanto de su gracia. Las pequeñas vacilaciones

del aprendiz, indeciso en el manejo de su instrumento, se tornan poco a poco seguridad y maestría, hasta alcanzar en la páginas de "El que vendrá", la seguridad y el pleno dominio de la fuerza que lucen en los mejores acentos de "Ariel".

Es curioso observar en los escritores en que una decidida vocación afirma desde temprano el llamado de la aptitud genial, cómo este impulso casi instintivo de la naturaleza, adquiere desde sus comienzos un grado de eficacia, que el arte de la composición adquirida por la maestría del oficio, no supera siempre en absoluto.

En la iniciación preliminar de Rodó, realizada bajo la advocación de los maestros de la hora: Renán, Taine y Guyau, puede advertirse la orientación de sus trabajos en el sentido de la crítica de la actualidad contemporánea, acompañada de algunos estudios de historia literaria, como lo publicado sobre Juan María Gutiérrez, Juan Carlos Gómez, "El Iniciador", etc., en los cuales, con un conocimiento exacto de los hechos y un sereno criterio artístico, dibuja eficazmente la personalidad de aquellos escritores, traza el cuadro de la época, devolviendo en la proporción del panorama, la exactitud y relación dentro del ambiente, a los valores literarios que representan las primeras manifestaciones de buen gusto por las letras.

Pero pronto el instinto creador despierta irrefrenable en el alma del artista, templado el estilo en la faena asidua, y busca en el género del ensayo, forma más propicia para desenvolver la originalidad de sus ideas.

Rodó reunió bajo el título colectivo de "Vida Nueva", los tres ensayos que señalan la culminación de su pensamiento en el primer período de su obra literaria.

El año 1896, — fecha propicia en la historia de las letras del Plata — el año mismo en que Darío publicaba en Buenos Aires “Prosas Profanas”, Rodó da a las prensas “El que vendrá”.

Bien se echa de ver que en aquella angustiosa interrogante, en que el autor se dirige a todas las escuelas literarias, que desfilan caracterizadas con los atributos esenciales, y que va ordenando a la manera de los justadores de un torneo en que cada uno luce sus paramentos y colores, hay algo más que un alarde retórico, o que un mero ensayo oratorio.

Aquella “infinita sed de expansión del alma humana”, que no sacia el naturalismo, ni las “libaciones de los extravagantes y de lo raro”, del arte nuevo, aquel anhelo de perseguir la forma inasible, con los afanes del sátiro a la ninfa leve y esquivada en el misterio de los bosques, demuestran que una gota del veneno del siglo del Renacimiento de Chateaubriand, ha tocado sus labios. Pero su anhelo de perfección insaciable, no encuentran en las formas del arte realizadas, el bálsamo que calme la angustia de su espíritu. El sueña realizar “una elegía en mármol negro”, pero de tal modo, que bajo los pliegues de la túnica latiera un corazón, “cincelar con el cincel de Heredia, la carne viva de Alfredo de Musset”.

El juicio personal de Rodó sobre “El que vendrá”, era desfavorable. Considerábalo inferior por la falta de contenido, y es probable que nunca lo reeditara entre sus obras completas. La crítica severa del propio autor es justa. Pero la belleza objetiva de sus páginas, anuncian al estilista de “Ariel”, revelando en la forja de la forma, un dominio eficaz y armonioso.

“Ruben Darío” realiza, en la plenitud de su mani-

festación formal, el más completo, ágil y extraordinario manejo del idioma castellano. Tocado por la magia de la evocación que el poeta ha sabido suscitar en el alma del lector, el crítico realiza el milagro de glosar, sin desmedro de la nobleza del modelo por la perfección de la labor intentada, los versos magistrales del original.

Mas no es solamente este arte de mosaísta y este trabajo de cincelado lo que ennoblece con la pureza de su fábrica, el encanto de sus páginas; sino la riqueza del contenido, la plenitud de ideas, la intuición admirable con que descubre y señala en el portalira nicargüense, los elementos originales que su poesía aporta, al par que distingue en la obra realizada, el elemento destinado a perdurar, y el condenado a la fatal desaparición.

“Ariel” cierra, con la despedida magistral de Próspero, la primera etapa de la obra magistral de Rodó.

Yo no puedo hablar de este libro, sin sentir que vibran en mi espíritu las horas mejores de mi juventud. La generación a que pertenezco, hizo de esta enseñanza su numen y bandera, su decálogo y su ley. Yo no sé todavía, — porque aun le queda un poco más en la jornada — si la siembra fecunda de “Ariel” ha terminado. Lo que puedo asegurar, es que libro ninguno en el país ha tenido la noble eficacia estimulante, de este ensayo de idealismo trascendente, acaso inconcreto y flotante, como el genio aéreo que lo ampara bajo la gracia de sus alas. pero ninguno más lleno de desinterés para las cosas elevadas y puras, ninguno más altamente capaz de llegar al corazón por el camino de la inteligencia. (6).

(6) La circunstancia de haberse dedicado una conferencia especial a Rodó, por el doctor V. Pérez Petit, y otra a Carlos Reyles, por el escritor A. Guillot Muñoz, nos ha obligado a mencionar apenas la obra del primero para no interrumpir la perspectiva histórica y a silenciar los ensayos de Carlos Reyles, cuyo alto valor ha puesto de manifiesto el joven y distinguido literato.

Al período literario de la "Revista de Literatura y Ciencias Sociales", corresponde la iniciación literaria de Juan Francisco Piquet y Juan Antonio Zubillaga, periodista y crítico, autor de "Sátiras e Ironías", "Crítica Literaria" y numerosos trabajos, muchos de ellos todavía inéditos, en los que ha tratado con amplitud de vistas, los más diversos temas de la actualidad literaria, y Víctor Pérez Petit.

En el período de sus ensayos como crítico, V. Pérez Petit siguió una doble tendencia, que sólo cabe explicar por su temperamento, en el que coexisten modos opuestos de sentir, suerte de doble personalidad, de transformación proteica, que es condición insuperable en el crítico para alcanzar la plena adaptación.

En una de sus fases se revela el propósito de seguir la tendencia de Leopoldo Alas, cuyas manifestaciones más regocijadas estaban a la moda, y que Valbuena exagerara, no sin gracia, en los ripios académicos y aristocráticos. Es sabido que la obra humana y honda de Alas, está más en sus ensayos y en sus cuentos, que en la crítica de los contemporáneos, a veces equivocada o excesiva.

La nota irónica de los paliques, no nos da la medida del gran crítico de "Apolo en Pafos", de "Cánovas", ni la del admirable costumbrista de "La Regenta" y los cuentos dolorosos, íntimos, humanos, arrancados a la entraña de la vida, donde se contienen sus más ricas enseñanzas y la más original manifestación de su personalidad.

Pérez Petit adaptó a las exigencias del ambiente

algo de la manera de Alas, preconizando la necesidad de ser severo, e hiriendo algunas vanidades en el ambiente.

En la segunda manera, de la que son ejemplo su ensayo sobre la lírica en Francia, exposición de conjunto sobre la poesía francesa, o sus estudios sobre los Goncourt o los demás corifeos del modernismo, la crítica de Pérez Petit procura ceñirse a una pauta diversa, le interesa entonces menos el personaje accidental del poeta, que la obra de arte objetiva que aquél ha labrado.

El estilo padece a veces de un exceso de savia exuberante que se desborda en párrafos largos, o en frases incidentales y adjetivas, llenas de imágenes poéticas.

Recordad el prólogo de "Los Modernistas".

Pero un acordado sentido del buen gusto, una erudición de buena ley en todos los campos de la literatura, la hacen digna de ser tenida en cuenta, por la libertad del pensamiento que la preside y la continuidad fervorosa que la anima.

Pérez Petit representa entre nosotros la realidad de una vocación literaria, persistiendo en medio de todos los desfallecimientos y las desesperanzas. Hombre de letras en la plena acepción de la palabra, ha hecho de su oficio el fin de su vida y ha rendido a la Belleza, el culto permanente de un ideal.

En el período subsiguiente a Pérez Petit, cabe destacar dos nombres de muy distinta significación: Nin Frías y Vaz Ferreira.

Alberto Nin Frías representa en su labor de crítico y de ensayista, una influencia diversa de las que han

dato tono y carácter al movimiento general de las ideas en el Uruguay.

Contrariamente a Rodó, que proviene del liberalismo a través de Renán, Nin Frías procede del protestantismo, en gran parte, acaso, por el culto de Taine, cuya obra magistral exaltara líricamente en un ensayo juvenil.

Su educación sajona y la impregnación de sus fuertes enseñanzas, en ese período juvenil en que el alma es como blanda cera en la mano del educador, dieron al espíritu de Nin Frías un carácter precozmente reflexivo y severo al modo protestante, un cierto equilibrio de ideas unido a un alto entusiasmo por las cosas del espíritu, que prestan a su obra, con las limitaciones que es dable señalar, una unidad, en el sentido de definir la belleza y el bien, que puede señalarse como una de las campañas de arte presididas por un fin moral.

Carlos Vaz Ferreira ha forjado su personalidad como pedagogo y como filósofo, y por tanto, acaso pueda considerarse excesiva su inclusión, aun accidental, en una vista de conjunto sobre la crítica y el ensayo. No lo es, si consideramos en primer término, su admirable aptitud de comprensión y de análisis, su poder de síntesis para darnos el contenido de un libro o una doctrina, su disposición para encontrar la parte débil y la parte admirable, y esa actitud abierta y libre a los cuatro vientos del espíritu, para recoger todas las inquietudes del pensamiento contemporáneo al materializarse en una determinada orientación o en una particular influencia.

Sus libros, muchos de ellos fragmentarios, más pen-

sados que escritos, ponen de manifiesto las excelentes condiciones del crítico que yace en el fondo de su personalidad, dominado por otras imperiosas disciplinas del pensamiento.

Raúl Montero Bustamante, siendo casi un adolescente, fundó en 1900 "Vida Moderna", revista de literatura, arte e historia, que duró hasta 1904.

En los cuatro años que duró la publicación y al margen de diversos trabajos literarios, versos, cuentos, ensayos, Montero ejerció también la crítica literaria, desde las notas bibliográficas de aquella publicación.

Espíritu abierto a las nuevas orientaciones del momento, influido por el modernismo francés, que imperaba triunfante, y las sugerencias del arte nuevo, mantuvo, sin embargo, el contacto con los grandes maestros que presidieron su formación espiritual: Taine, Emerson y Guyau; mientras en los ensayos de poesía prolongaba la palpitación de la hora romántica, ya cantara los héroes de la leyenda patria, a la manera de Zorrilla, o las desolaciones sin causa, a la manera de René.

Sobre la doble influencia de esas sugerencias que han guiado su formación intelectual, Montero, a quien su culto romántico del pasado ha llevado a veces por los senderos de la historia, se ha creado una técnica particular en que procura aliar, al sentido del color, el sentimiento y la emoción de la época.

Los esbozos y cuadros de historia literaria o de personajes y de héroes — que ha trazado con devoción de artista — al margen de sus tareas burocráticas absorbentes, que no disminuyen su entusiasmo por la be-

lleza y el arte, nos ofrecen un panorama de nuestras épocas pasadas, en que la evocación de los hechos se anima con una nota de emoción y de color. Su pintura a veces desdeña la realidad para buscar, no tanto el hecho en sí, como el sentido moral y trascendente, no tanto la fisonomía estricta, cuanto la potencia de verdad y belleza en el contenido. Como en los cuadros de Carrière, una ligera niebla envuelve en su gasa flotante la figura indecisa, para resplandecer en la emoción espiritual.

En 1905 Raúl Montero Bustamante publicó su colección de poesías uruguayas que tituló "Parnaso Oriental". La tentativa había tenido, como es notorio, sus felices antecesores. Desde el primer "Parnaso" de 1837, que Gustavo Gallinal ha analizado desde esta tribuna, hasta la colección de las "Poesías Uruguayas", de Magariños Cervantes, publicada en 1878 con motivo de la inauguración del monumento a la Independencia, de la Florida, incluyendo también las compilaciones de Enrique Arrascaeta y la de Arreguine, no habían faltado ensayos en el sentido de ofrecer una antología de nuestro desenvolvimiento poético.

La novedad que introdujo Montero fueron las notas biográficas que acompañaban la selección de cada poeta. Allí, por vez primera, dentro de un conjunto uniformado por el criterio de la época, se procura realizar una estricta valoración de los elementos más caracterizados del momento artístico.

La obra y el pensamiento de Rodó, culminación de una etapa literaria, clausura un período y señala también el advenimiento de una nueva sensibilidad.

La trágica hecatombe de la guerra, paralizando la actividad artística en un período de más de tres años, breve espacio en el tiempo, pero de una fecundidad insuperable en la vida, promueve la gestación de nuevas orientaciones artísticas, el ansia insatisfecha de una renovación de ideas y valores estéticos.

No es posible presentar, dentro de la brevedad de una síntesis, las varias personalidades que en el momento presente gozan de la notoriedad y el prestigio en el campo de la crítica y el ensayo. Permítasenos, pues, señalar al pasar, los nombres de Osvaldo Crispo Acosta, profesor de literatura de la Universidad, cuyos "Motivos de Crítica Hispanoamericana" (1913), publicados bajo el seudónimo de Lauxar, han merecido los honores de una segunda edición; y cuyos estudios sobre Reyes, Zorrilla de San Martín, Rubén Darío, Juana de Ibarbourou, etc., completan la enseñanza de la cátedra en la forma más eficaz y difundida del libro. Horacio Maldonado, escritor castizo, cuyo fecundo numen ha abordado la novela y el ensayo, entre los cuales cabe destacar "Mientras el viento calla", "Los sueños de Alonso Quijano", la "Ofrenda de Eneas", los "Ladrones del Fuego" y "Golconda", etc., libros de diversa densidad y factura, en que el modo rodosiano de la parábola no excluye la concisa manera de Azorín; Alberto Zum Felde, quien, después de publicar un libro de crítica sobre literatura, y haber ejercitado desde las columnas de "El Día" el comentario literario, ha cerrado con los tres abultados volúmenes de "Proceso Intelectual del Uruguay", su campaña de crítico militante.

Gustavo Gallinal, dueño de un estilo elegante, ha modelado en una prosa cincelada y exquisita, los mag-

níficos cuadros “El Hermano Lobo” y nos ha dado en “Letras Uruguayas” y en sus “Páginas de Crítica y Arte”, o en sus estudios sobre el Dante, algunos de los trozos de prosa más delicada y pulcra que ha producido la literatura nacional, uniendo con fervor de artista, a la belleza de la forma, el estudio depurado de los temas.

Mario Falcao Espalter, espíritu en perpetua búsqueda de nuevas fuentes de saber, sagitario de las ideas, como de las doctrinas, entre las cuales pasa con cierta indiferencia de don Juan impenitente, ha tentado los más diversos géneros artísticos, desde la poesía a la historia, desde el apólogo y el ensayo, hasta la impresión de viajes y la crítica literaria. Su prosa firme, templada al modo clásico, ha llegado en una escala de ascendente mejoramiento, a la plenitud y libertad actuales. De las columnas del gran rotativo porteño, que recoge y encauza su afluente producción, podríamos aspirar, por la variedad de las materias, a la aparición de un nuevo teatro crítico o cartas eruditas como las en que Feijóo sintetizó el genio y la ciencia de su época.

Ensayista en quien los problemas de la filosofía han proyectado las inquietudes contemporáneas, y cronista palpitante de las angustias de la guerra mundial, Adolfo Agorio ha dejado varios libros de crítica (“Ataraxia”, “La sombra de Europa”, “El viaje a Rusia”).

Al mismo período literario hay que circunscribir la obra crítica de los hermanos Eduardo y Enrique Dieste, cuyo estilo lleno de matices clásicos, pero personal e inconfundible en el segundo, así como la inquietud religiosa — el hambre metafísica del primero — señalan una de las características más interesantes en

una literatura donde el sentido de lo divino, parece proscripto, o por la diosa Razón a que sacrificaba Robespierre, o por el culto del arte, en los más avanzados.

Francisco A. Schinca, periodista militante, ha guardado aun en medio de los desencantos de la política, su noble entusiasmo por el arte, y su libro "Oriflamas", fragmentario y oratorio, tocado de entusiasmo juvenil, consagra los sacrificios rendidos a la forma por un espíritu comprensivo, lleno de sensibilidad y de interés por el movimiento de las ideas.

La crítica literaria ha sido también tentada por Luisa Luisi, de quien, entre sus diversos trabajos, además de sus "Letras uruguayas", cabe señalar conjuntamente su reciente panorama sobre la literatura del Uruguay; Juana de Ibarbourou, en sus diversas conferencias sobre escritores americanos; Héctor Villagrán Bustamante, en sus ensayos de crítica contemporánea; los hermanos Guillot, que han hecho suyo, por **droit de conquête**, el campo de la literatura francesa, escribiendo con rara perfección en una lengua extranjera, aunque no extraña; J. G. Antuña, Carlos Benvenuto, Octavio Ramírez (crítico teatral), Eduardo de Salterain Herrera, Juan Carlos Sábat Pebet, etc.

Difícil es en el momento presente, cuando la obra de los escritores en formación no está terminada, formular augurios y pronósticos. Queda reservada para más competentes augures la difícil misión de ser profetas en su tierra.

Entretanto, el porvenir se abre magnífico e intacto, y como en la hora crepuscular del siglo, aun esperamos al que vendrá, que continúe junto al bronce de Ariel, el platónico diálogo interrumpido por la muerte.

Al período literario de la “Revista de Literatura y Ciencias Sociales”, corresponde la iniciación literaria de Juan Francisco Piquet y Juan Antonio Zubillaga, periodista y crítico, autor de “Sátiras e Ironías”, “Crítica Literaria” y numerosos trabajos, muchos de ellos todavía inéditos, en los que ha tratado con amplitud de vistas, los más diversos temas de la actualidad literaria y Víctor Pérez Petit.

Julio Supervielle
Por
Gervasio Guillot Muñoz

Julio Supervielle

Inicial

Al señalar lo que la obra de Supervielle aporta de inédito a la creación contemporánea, no me propongo trazar esquemas sobre el espíritu de nuestra época y menos aún analizar el duende y el sentido del tiempo que vivimos. Sería preciso para intentarlo haber olvidado las nociones dimensionales, y para realizarlo insistir demasiado en el factor histórico y en circunstancias de conexión que — a pesar de ser, tanto uno como otras, casi indispensables como datos de ubicación — me llevarían a digresiones apartadoras que quiero evitar y que harían desplazar el presente trabajo fuera de su centro de gravedad.

Me limitaré a hablar de Supervielle y empezaré por hacer una indicación de rasgos para esbozar un retrato físico y espiritual del poeta antes de estudiar sus obras. (1).

Indicación de rasgos para esbozar un retrato

Un hombre alto hecho de meditación y de ensoñamiento; de ademán escaso, de rostro iluminado por ojos

(1) En un próximo trabajo me ocuparé de **Oloron-Sainte Marie** y de **Saisir** y precisaré algunos puntos que, por falta de tiempo, no he podido tratar debidamente.

gris celeste que han penetrado toda la gama de los paisajes reales y de los espejismos errantes. Una mirada afiliada por las distancias, adiestrada en la conquista de los horizontes más huraños, pronta para dominar un decorado en superficie y en profundidad. Mirada sostenida, horizontal y rasante sobre la llanura, honda frente al mar, erguida hacia el firmamento hasta fundirse en celajes remotos y perderse en su trayectoria zenital. ¿Perderse? Sí, pero para después resurgir más lúcida que nunca en aquel ensueño que llega a la comarca de la vertiginosa y dramática estelaridad.

Mirar de astrónomo contemplativo y de mago que conoce las puertas de la noche.

Supervielle habla pausadamente, con no sé qué modestia, y de vez en cuando alarga una sonrisa desprovista de burla, que se aviene con lo que hay de flemático en su modo. Su **flegme**, muy francés, es la sobriedad afable y la medida simpática.

Cuando recita, — con el libro abierto para defenderse de una posible traición de la memoria — está casi siempre sentado, inmóvil, en una actitud suelta, con una vislumbre de abandono que no traduce la inquietud de su espíritu.

Su recitado sabe comunicar íntegramente los ritmos y las fibras del poema. No recita: **dice** gracias a un cabal sentido del verso, a una firme posesión de la poesía.

Con suaves cambios de entonación que siguen el hilo interior de la pieza; con matizado infalible, indicador de las escalas céntricas de la misma; con ligero y variado vaivén que acompaña el desplazamiento de las estrofas; con acento que hace más penetrante la

correspondencia, pone fluidez en las junturas de imágenes y prolonga todos los valores eufónicos desprendidos en cada cruce de metáforas; Supervielle lee, recita o dice sus poemas. Tono sacerdotal y ungido es el suyo, por momentos casi letaníaco, pero que ilumina las ideas y los datos poéticos, arquea la frase, acentúa o esfuma el ritmo fugitivo de los versículos de “Desembarcaderos”, el andar del verso isócrono de “Una estrella tira el arco”, la difícil cadencia del “Presidiario”. Cuando Supervielle recita parece que está creando el poema.

En sus palabras y gestos suele asomar una punta de nostalgia. ¿Añoranza de qué? Tal vez del bulevar Lannes, del Mediterráneo, de los miradores y azoteas del Montevideo de otro tiempo, de las casonas adormecidas en esa frescura colonial que sale de los patios y llega de las quintas, de la soledad apacible de la isla de Port-Cros, donde el poeta se templea en descanso y esparcimiento lejos de la inexorable energética de París.

Supervielle habla poco, y no es imposible que, cuando recién se le conoce, dé la impresión de que carece de facilidad de palabra. Pero, tan pronto como la conversación se agudiza, y sube de plano, el poeta se torna dominador, su palabra se robustece con ideas cavadas, se ilumina con imágenes de vuelo cruzado. Es entonces que su hablar revela rasgos esenciales, gracia simple y cierto sabor de improvisación que es propulsor de movimiento y condición de vivacidad. Es entonces que su conversación y su presencia irradian poesía, se tornan poesía actuante; las imágenes se remontan de sus palabras y siguen el ritmo de las ideas. Su monólogo se hace diálogo oculto entre sus ideas y sus

imágenes, entre lo real y lo irreal. Los finales de frase dejan una penumbra donde relampaguea alguna metáfora o en la que brilla con luz fija un concepto abridor de perspectivas.

La conversación de Supervielle muestra el andar alerta de una conciencia abundosa, el juego sutil de la inteligencia vencedora del esfuerzo mental, la sensibilidad desplegada que no dificulta la operación del espíritu.

Supervielle tiene tal firmeza interior, que en cualquier sitio que se le encuentre es siempre el poeta, siempre él mismo. En su casa de Montevideo, entre cuatro paredes, medita y mira a lo lejos, no sé adonde, con tanta acuidad como si se encontrara en medio de esa llanura alternativamente angustiada por el peso de las distancias y libertada por un horizonte remoto. Sentado junto a una mesa de trabajo, rodeado de dibujos de Lhote, de pinturas de Max Jacob, de cartas de amigos de ultramar y de estampas de la guerra del Paraguay, el poeta mira todo eso que lo circunda y habla del secreto de la creación plástica, del sortilegio del recuerdo, del tamaño del mar, del alma de los trópicos. Los diversos temas se animan al entrar en su conversación, se iluminan al contacto de su fuerza evocadora. Y cuando la imagen de un paisaje que ha poseído, le llega desde lo más íntimo de su ser, el poeta — a pesar de las paredes y del techo de la habitación — queda con la mirada perdida en no sé qué pradera sideral donde tal vez, según reza su verso, **el azul de las noches toma su fuente**. Supervielle se levanta y es como un álamo súbitamente crecido.

Sus incursiones al cielo y sus sondeos del mar le

han dejado huellas visibles en su persona. Así, su estatura (mide cerca de un metro noventa) lo hace un hombre empinado, una torre de observatorio. Ya he dicho que sus ojos son de astrónomo y color cielo. Alguien ha indicado con razón que tiene mirada de jaguar. Pero, — debo precisarlo — no creo que sea la de aquella fiera del trópico cantada por Leconte de Lisle. En lugar de

Il cligne ses yeux d'or hébétés de sommeil
debería decirse del poeta:

Entorna ojos de cielo lúcidos de lejanía.

Su manera de caminar es otra prueba de sus ascensiones a otros cielos. Aunque se desplace en el muelle de un puerto tan llano como la Pampa, Supervielle tiene un andar extraño que lo hace parecer al marinerero recién desembarcado y no acostumbrado todavía al suelo firme, o mejor aún, su manera de deambular hace pensar que está subiendo una escalera de peldaños invisibles, la cual, por una solapada aberración de la mecánica, no llega nunca a ser inclinada y se conforma con ser horizontal.

Cuando anda a caballo por la llanura que costea el río Santa Lucía, se le ve siempre al acecho de lo que surge en el trasplano del paisaje.

Frente al Plata, queda largo rato en silencio. Su silueta se destaca sobre la arena de una playa desierta. Desde allí parece esperar la cresta de las olas que se acercan de modo diferente al de los otros duendes de la extensión. Esbelto y aislado, tiene algo de mástil de buque, mástil munido de una antena sensible a las vibraciones que vienen de los confines del océano, a los datos de la subconciencia, a las tensiones de su

espíritu. Así, en ese estado de receptividad espacial y de recogimiento reflexivo ha de encontrarse cuando atraviesa lo que él llama **el impulso en calma de los anchos estuarios.**

Es medio día. La calle 18 de Julio se llena de sol y de vehículos hasta desbordarse. Cambio de actividad, cambio de velocidad. Supervielle se pasea con sus amigos de Montevideo, en medio de superficies que zumban, de vidrieras que acometen, de letreros que gritan con toda la furia de su policromía. Entre la frescura del cemento de las casas en construcción y el calor del asfalto que se trepa a los neumáticos, el torbellino de gente apresurada hace crujir y pulveriza los pedazos de ladrillo caídos a la vereda. Supervielle mira risueño el hervidero de la calle, el hormigueo de la hora y habla con sus amigos: "el hilo interior" indestructible, indivisible, luminoso en lo más adentrado del laberinto poético, cumple el milagro de hacer la amistad más sólida y la solidaridad más bañada en simpatía, más redondeada por la comprensión superior del alma de las cosas.

En este aire cortado por aullidos de frenadas, y acribillado por cláxones, el poeta es capaz de llegar a increíbles precisiones sobre la Pampa, y hasta de acordarse de su silencio. Y así como hace media hora, era todavía el solitario que cabalgaba a la orilla del Santa Lucía, y que en medio de los juncos sabía evocar la energética urbana de los Grandes Bulevares, así, en este momento, en plena ciudad, puede tener presente la imagen del desierto de los campos que él ha cruzado y ha abarcado en una mirada circular.

La sensibilidad y los estados interiores del poeta,

aún cuando en gran parte sean provocados por el mundo exterior, son más fuertes que la realidad circundante. Sí, es que Supervielle — vuelvo a decirlo — es él mismo en cualquier parte que se encuentre. Pero esto requiere cierta aclaración:

Poeta y viajero, Supervielle es al mismo tiempo un meditativo dotado de un linaje de sentimientos que — según los días y los países que atraviesa — le dan un andar de paseante solitario. Viaja incansablemente, pero siempre como poeta y por eso puede asir hasta las mínimas sinuosidades tanto del mundo exterior como del paisaje inmedible que es su réplica creadora. En ese estado de espíritu no cabe la anotación, ni menos aún los inhibitorios derivados de la misma que son la descripción repetidora y la narración anecdótica.

Aunque muy sensible a los aportes de afuera, a la sollicitación objetiva, a todas las formas y artimañas con que se evidencia el objeto, el poeta descubre siempre el ventanal que se abre hacia la realidad superada, hacia esa categoría que es turbadora fusión de los planos estáticos del paisaje con la más honda dinámica de la conciencia.

Armado con esa individualidad que se da al mundo exterior porque se sabe más fuerte que él, y porque lo domina, el poeta emprende viajes que son experiencia planetaria. Así, se interesa por todas las apariencias cambiantes que son la fábula del itinerario de París al Río de la Plata. La travesía en esas condiciones exige un objeto y un sujeto: el poeta asiste, más aún, interviene en sus intercambios, en sus reacciones. Desde la proa de la nave o galopando por un desierto,

Supervielle conversa con el demonio del espacio y acaba por conocerlo. Aquí conocer es dominar. La ósmosis del yo y del exterior se ha cumplido con ritmo de marea, con un temblor de la noche. Porque en el viaje entra en comunión con el espacio, el poeta sondea lo que él llama **el centro del horizonte marino** y desde la cubierta superior sorprende la **inútil charla de humo** de las chimeneas. Su mirada cruza los nudos de las gravitaciones: está acostumbrada a los abismos del mar y de los cielos.

Supervielle ha creado una oceanografía de poeta, una geología de poeta, una astronomía de poeta. Un demiurgo como él puede hacer y deshacer a su antojo. Su lirismo le habla al oído y le lleva la mano suave pero infaliblemente.

Una tarde que íbamos caminando por la llanura de la Barra de Santa Lucía, Supervielle, alternativamente grave y risueño, llevaba el tema de una conversación más rápida que nuestros pasos. En aquellos campos estirados como para recibir todos los milagros ópticos del poniente, el poeta era la viva realidad de un sembrador de imágenes. Con su gesto displicente y su paso lento me hacía pensar en un sapiente pastor que empuja su manada de ideas ariscas a través de los juncos y las conduce hacia los confines de ese día fugitivo y quemado por el llamear de los cirrus crepusculares. Pero, ¿a dónde irían esas ideas sedientas de conocer, nacidas para asir las sesgadas relaciones de las cosas?

Cuando ya nos acercábamos al río, Supervielle se puso a hablar de poesía: **No me siento muy a gusto en**

la abstracción como muchos poetas. El poeta sólo opera en lo concreto, pero éste puede tener en el espíritu resonancias abstractas.

Creo que hay imágenes a diferentes profundidades. Con este dato o esta creencia, me encuentro llevado (por no sé qué misteriosa aunque firme decisión), a expresar profundidad. Creo igualmente que para que haya poesía en la gravedad, ésta debe tener algo de sensual. Me horroriza la poesía filosófica. Las imágenes tienen que venir desde el fondo del pensamiento, de lo más interior del yo, y no pueden ser visitadoras distraídas. Al contrario: son verdaderas apariciones portadoras de un mensaje misterioso de las cosas.

El poeta hablaba con pausas, en las que visiblemente se ordenaba el curso de sus ideas, se perfilaba su meditación. Dió a la imagen su verdadero sitio en la poesía, indicó sus contingencias, vislumbró su destino. Con toda nitidez se pronunció en contra del fárrago de imágenes a que llegan algunos super-realistas, señaló la acción destructora de lo que él llama "el bombardeo de imágenes", el afán de "la imagen por la imagen".

Con ese acento propio que dan la experiencia y la posesión del conocimiento concreto de los modos de expresión, expuso sus ideas sobre la vida interior, los movimientos del alma que llevan a la creación, las posibilidades de la subconciencia, el alcance de "aque- llos aportes de lo inconsciente mucho más directos que el pensamiento elaborado y afinado en la usina de la inteligencia". Hizo originales disquisiciones sobre la poesía como ejercicio y la que aparece cuando ciertas emociones en estado latente se condensan y suben has-

ta el borde del espíritu. Se extendió en agudas reflexiones sobre el mecanismo de la escritura automática, los torbellinos que integran la personalidad, la manera de aunar la conciencia con los planos oscuros que alientan debajo de la misma, el contralor que debe ejercer el poeta ante el funcionamiento real del espíritu, la riqueza creadora del estado lúcido, la compenetración de lo real y de lo irreal, la jerarquía del sueño, las diferencias que hay entre el sueño del hombre dormido y el del hombre despierto.

Después de hacer una serie de virajes, la conversación tomó el tema de la historia contemporánea y de la situación del proletariado.

Supervielle ha sentido siempre la cuestión social. Sin embargo, la preocupación o el sentimiento que ésta despierta en su espíritu no siempre se reflejan en sus obras. En "El Ladrón de Niños" y más aún en "El Sobreviviente", hay una vislumbre de inquietud social. Así por ejemplo cada vez que Biguá quiere ser útil, o se enternece pensando en los desvalidos, o cuando trata a sus servidores con deferencia afectuosa y llaneza familiar capaz de borrar las diferencias de clase. En "El Hombre de la Pampa" también asoma esa misma inquietud, cuando Fernández y Guanamirú adopta ante sus treinta bastardos, un criterio igualitario. Pero aun en la poesía, en algunas estrofas de "Desembarcaderos", he creído entrever una inquietud social en estado latente.

Supervielle tiene el sentimiento y la experiencia de la soledad. El sentimiento social a que acabo de referirme, y que, como he dicho, existe profundamente en su espíritu, está en conflicto con el sentimiento de la soledad. De ahí surge una vivacidad de ideas y de esta-

dos afectivos frente a los padecimientos y anhelos de las masas humanas.

El sentimiento de la soledad, llega en Supervielle, hasta desdoblarse y crear extraños espejismos que el poeta ha llevado con cavada simbología a los temas de "El Presidiario Inocente". Pero de esto me ocuparé dentro de un momento cuando haga la glosa de este libro.

Es siempre su inquietud social la que lo ha hecho pacifista, anti-militarista y que le ha dado fe en un internacionalismo superior. Sin embargo, no ha entrado a ninguna agrupación política ni ha sido militante. Ha querido sondear el ensueño que lleva adentro y realizar su obra de poeta.

Después de dar otra vuelta, la conversación tocó el tema de la religión. Supervielle no tiene ninguna especie de dogma. Su espíritu y su alma son tan dueños de sí mismos que no podrían admitir concreciones religiosas que vinieran de otro. Es un espiritualista al margen de las religiones positivas y de todo credo sistematizado. Lo que lo guía en medio de las encrucijadas de incertidumbres y entre las irreductibles oposiciones de hechos, es su cosmos interior, claridad que palpita en lo más adentrado de su ser, y que aporta a su espíritu un eje de coherencia y una aptitud afirmativa.

Los católicos y los teósofos le han pedido colaboración para sus revistas y tanto unos como otros han creído que el poeta era de sus ideas. Pero Supervielle es totalmente libre y vive de su libertad para seguir el ensueño que no tiene causalidad aparente y que por ser

de un lirismo esencial es inagotable y corre como las aguas del catavotro.

La conversación terminó aquella tarde con estas palabras de Supervielle sobre la N. R. F.: Tengo una deuda de gratitud para con Rivière y Paulhan. La revista por ellos dirigida exige del escritor que dé lo mejor de su espíritu. Por esa lucha contra la facilidad y el frangollo, por la severidad con que juzga la obra literaria antes de publicarla en sus páginas o en su editorial, la N. R. F. ilumina al escritor sobre sus propias posibilidades y le comunica al mismo tiempo una idea de la creación que dignifica el arte. Si. Hay que escribir con lo mejor y más auténtico del yo, y para todos los innumerables yo que están en nosotros mismos y forman una humanidad oculta la cual vale tanto como la que anda por la calle.

Lo que Supervielle acababa de decirme acerca de los varios yo podría servir de réplica a las prolijas explicaciones que hace William James para demostrar que no pueden coexistir dos o más estados de conciencia.

Mirando una vez más la llanura de La Barra del Santa Lucía, Supervielle dijo como pensando en voz alta: Cuando estoy del otro lado del océano, este río y este paisaje son para mí recuerdos indispensables. No podré jamás vivir sin ellos. Ah! sí, de eso estoy seguro. Cuando ando por otros climas tengo la idea de volver a este sitio en un día próximo y reanudar este paisaje con otros recuerdos que esperan en mí sin paciencia nuevos aportes de afuera.

El poeta había puesto su espíritu al desnudo. Cuando ya de regreso nos dirigíamos al pueblo de San-

tiago Vázquez, los biguás volaban sobre el río, llevando, no sé por qué extraña casualidad, el nombre del coronel protagonista de dos novelas de Supervielle. Las aves acuáticas cruzaban el aire de fin de tarde como para hacernos pensar en la historia de Philemon Biguá, el ladrón de niños.

Julio Supervielle es uruguayo. Nació en 1884, en Montevideo, calle 18 de Julio muy cerca de la Universidad, y fué bautizado en la Iglesia del Cordón. Vino al mundo en tiempos de la carnavalesca y escenográfica presidencia de Santos, entre cuyos acólitos había tantos señorones barrocos e inverosímiles que hubieran podido ser amigos de Guanamirú y de Biguá, los dos personajes centrales de las novelas de Supervielle. Las calles de Montevideo se llenaban de redobles de tambores. La tropa de línea desfilaba con uniformes del Segundo Imperio y precedida por una hilera de los célebres hacheros, cubiertos con una piel de tigre y agrandados por un monstruoso morrión metido hasta los ojos. Quién sabe si aquellos guerreros mestizos no paseaban una cálida nostalgia de los aborígenes desaparecidos. Quién sabe si en sus rostros cobrizos no asomaba un punzante recuerdo de la barbarie rural que cruzaba de un extremo al otro de las Pampas. Pero las pieles de jaguar con que se ataviaban los hacheros, pertenecieron sin duda a felinos que hubieran conocido mejor suerte si el antojo de molra los hubiera hecho vivir en el dominio de Fernández y Guanamirú, en pleno desierto de cuernos. Allí, las fieras se habrían amañado para burlar la vigilancia del capataz Don Innu-

merable y para humillar a los animales que se adormecían en el aburrimiento de las jaulas del jardín de aclimatación construido por aquel estanciero.

El barrio donde nació Supervielle fué trágicamente célebre cuando la segunda invasión Inglesa, pues en ese paraje — entonces llamado el Cardal — se libró uno de los más reñidos combates entre británicos y criollos, y cayó mortalmente herido Don Francisco Antonio Maciel, a quien Philemón Biguá hubiera envidiado el nombre de “Padre de los pobres” por lo que encierra de genésico y de filantrópico.

Julio es hijo de padre bearnés y de madre urugua-ya descendiente de vascos franceses. Hizo su primer viaje a Francia cuando sólo tenía dos meses de edad, acompañado por sus padres, a los que perdió al poco tiempo de desembarcar en un puerto del Mediterráneo. La nostalgia que siente por éstos apunta en sus primeros versos, en “Brumas del Pasado” y “Como Veleros”.

La presencia anímica de la madre lo inicia en un arcano que lo atrae con extraña gravitación.

Lentamente, la nostalgia se dramatiza hasta impulsar al poeta a una búsqueda angustiosa y entrañable de la mirada de la ausente, de esa madre inasible, de la que no ha podido guardar ni la sombra de un recuerdo. Y en la imposibilidad de poseer siquiera el más fugitivo resplandor de su rostro, Julio sueña a su madre con lo más punzante de su alma y así se crea él mismo una supra-memoria en la que existe, en una realidad íntima, aquella que le dió el ser y que persiste en vivir en el pulso del hijo.

La familia Supervielle es de origen pirenaico. Los antepasados del poeta fueron sólidos y alertas; tuvieron de pies a cabeza la energética propia de un solar

montañés. Un tío de Julio, Louis Bernard, debió tener un raro catecismo dandysta unido a un irresistible afán de aventuras, pues “se embarcó en Burdeos para las Américas, a la edad de catorce años, solo, sin un centavo y en silencio, porque lo enviaban a la escuela cubierto por una esclavina de punto de lana”.

Los ascendientes de Supervielle son oriundos de Oloron-Sainte-Marie, y aunque se radicaron en esa ciudad, vivieron algún tiempo en otras del departamento de Basses-Pyrénées. Respiraron sin duda el espíritu ágil que cruza los valles y sube las laderas del Béarn y que hizo que esta provincia atravesara el período feudal sin enajenar su libertad. Ese antiguo dominio de los condes de Foix ha revelado las puntas de su ingenio y el temple de su espíritu en las campanas del ángelus recogidas por Francis Jammes y en las gestas de Enrique IV, el soberano que reinó con más gracia y galicismo.

Las dos vacas que, en el escudo de Béarn, trotan amansadas por el ritmo de un cencerro pendiente, se escandalizarían frente a las tropillas de reses chúcaras errantes sobre el suelo duro de ese “desierto de cuernos” por el que se abre “El Hombre de la Pampa” y se cierra “El Sobreviviente”.

Supervielle, por un oscuro atadizo con la tierra ancestral o como homenaje a una comarca de montañas risueñas y de frescura manante, bautizó uno de sus poemarios con el nombre de Oloron-Sainte-Marie.

El paisaje pirenaico ha sido tomado por Supervielle en aquel poema que empieza así:

El sol bajo revienta en un entrevero de olas

y que se titula "Puesta de sol vasca" (Poemas, pág. 56). El mismo paisaje ha dado tema a "Puesta de sol", pieza publicada en 1920 y que no ha sido recogida en ninguno de sus libros:

**Es el fin de un primer día hermoso en el país vasco
La luz es tan fina en el cielo adelgazado
que al menor viento de la tarde se va a quebrar. . .
y sin embargo viene del horizonte antojadizo
atravesado de llamas en el poniente marino.
Los bosques profundos que las picas del sol escarban
Se levantan de golpe de la Tierra de herrumbre
Hecatombe de luz en toda la floresta . . .
Bajo los rayos vivos los helechos se hieren,
Los árboles, por grados, se entregan rojo-claro,
y el sol esparcido, angustiado de ser inmenso
Se limita a su disco y resbala en el mar.**

Aprendió Supervielle las primeras nociones del mundo y de los sentidos bajo este cielo y frente al estuario. El mismo dice, al hacer un llamado a sus recuerdos de infancia: **Es en la campaña uruguaya que tuve por primera vez la impresión de tocar las cosas del mundo y de correr tras ellas.**

Siendo niño y viviendo en Montevideo, compuso piezas y farsas para el teatro guignol. La magia de los títeres no se olvida nunca. Siempre queda algo de ese rectángulo ilusorio en donde aparecen y se animan los minúsculos personajes de cartón y trapo.

Es por lo tanto en su ciudad natal donde el poeta, por primera vez, fué tentado por la ficción, se encontró con el arte, se embarcó en una aventura creadora. Es en Montevideo que Supervielle empezó su obra.

En el Uruguay tomó lecciones con el profesor Roy, que había deambulado por el Paraguay antes de establecerse en este lado del Plata, y que con su aire de gravedad y de misterio, con sus huellas de padecimientos, interesaba al alumno y atraía su curiosidad de niño.

En su libro "Uruguay", al hablar de sus recuerdos de infancia, pasada en Montevideo, Supervielle evoca de este modo la silueta del extraño educador:

Señor Roy, mi primer profesor de francés bajo el cielo austral, ¿qué venís a hacer aquí? ¿Por qué vuestro recuerdo se me impone en este momento con tanto rigor? No tengo derecho a rechazaros, me parece. Y vos, Señor, ¿deseáis un instante mi presencia?

Habéis tenido desgracias, como todos aquellos que se pusieron a enseñar francés a una edad avanzada, en países lejanos. Cuando todo va mal, se acuerda uno de su lengua materna: ella nos suministra las palabras, los ensueños, los juramentos que consuelan. Pero, ¿por qué, señor, viniendo de Francia habéis pasado por el Paraguay para venir a Montevideo? La razón de vuestros viajes y de esta gran vuelta, lo mismo que la de vuestra presencia entre nosotros nos era misteriosa. No sabíamos nada de vos, mensajero de lo desconocido, encarnación grave, distinguida y barbuda, del destierro a los 60 años. Y nosotros os mirábamos insistentemente, con una crueldad que duraba tiempo. Todo nos interesaba en vos: vuestra voz de hombre que había sufrido, las venas de vuestra frente y de vuestras sienes bien irrigadas, vuestras uñas duras, cortantes, y vuestra mano que temblaba bajo el peso de los secretos, y vuestro Jaqué

muy negro. Señor Roy, decidme ¿realmente ya no sois más de los nuestros, de los vivos, como parecen indicarlo mis pretéritos imperfectos?

Perdonadme y adiós. No sé nada más de vós. Os oigo caer en el fondo de mi infancia como una piedra.

Hizo sus primeros estudios metódicos en París, en el Liceo Janson de Sailly, luego cursó derecho y diplomacia, pero tuvo que interrumpir su carrera para hacer el servicio militar en la infantería. Más tarde entró a la Sorbona, en donde tuvo como profesores al erudito Emilio Faguet, al hispanista Ernesto Martinenche, al helenista y arqueólogo Gustavo Fougères, y de donde egresó con el título de licenciado en letras.

Una vez que supo lo que era la disciplina en el ejército y en la Universidad, Supervielle se puso a viajar. Así realizó la experiencia de la realidad espacial y cambiante, de la libertad cumplida por el desplazamiento.

De todas las travesías y de todas las escalas ha traído “recuerdos indispensables” y una nostalgia unas veces asaltada por el sol de los trópicos, otras adormecida por el cabeceo del barco o afilada por la cadena de millas que se empeñan en evidenciar la distancia; añoranza mantenida por el rodar de los días que pasan por encima de los mástiles y a través de los recuerdos.

Para Supervielle cada viaje es una aventura que empieza en las vueltas de la hélice, se abre desde la borda y sube con el humo de las chimeneas. Para el poeta estos viajes están orientados misteriosamente por las aventuras del espíritu, por las sorpresas de su numen

frente a las extensiones del Universo que se desenvuelven a pérdida de vista.

Viajes abundosos, en donde el episodio objetivo se magnifica por la emoción del poeta.

Andanzas colmadas de substancia creadora, de imágenes deslumbrantes, de estados interiores que escapan a las coordenadas, de peregrinajes iluminados por una devoción creciente. Cada travesía le descubre un vértice nuevo del paisaje y le infunde el calor de las tierras soleadas que se acercan a la proa como un mensaje del trópico.

Supervielle conoce América desde el Pacífico hasta la selva brasileña, desde los Andes hasta el Paraguay. Ha llegado a tierra tropical y ha hecho estadas en Río de Janeiro, Sao Paulo, la Asunción, Tucumán, el norte de la República Argentina, el Paraná, la campaña uruguaya, el Iguazú, Buenos Aires, la Pampa, Chile, la desembocadura del Plata, Bahía, Pernambuco, Santos, Río Grande del Sur, Ourò-Preto, las sierras de Minas Geraes... Conoce el centro y el occidente de Europa, Senegal y el Norte de Africa.

Viaja desde su primera infancia, y sus travesías son tan numerosas, que ha vivido cerca de 500 días sobre el mar, sin contar las temporadas que ha pasado junto al océano o en la isla de Port-Cros en pleno Mediterráneo.

Si fuera posible conocer o explicar la causa de un tema en poesía, sin caer en falaces determinismos, no vacilaría en decir que esta convivencia con el mar es lo que da origen a la presencia marina que hay en la obra de Supervielle: en "Poemas del Humor Triste", "Desembarcaderos", "El Hombre de la Pampa", "Gravi-

taciones", "El Ladrón de Niños", "El Sobreviviente" y "El Presidiario Inocente".

En una de sus cartas, Supervielle habla de Port-Cros: La isla donde acabo de pasar cerca de tres meses es una maravilla de silencio y de misterio. Queda a una hora del "Continente", como se dice aquí. No hay en toda su extensión ni un solo vehículo, ni un carro, ni siquiera una bicicleta. No dispone uno más que de sus piernas para trepar las pendientes, ¡y las hay!

Un barco de Salins d'Hyères sirve de correo.

Adoraría yo este sitio si no invitara desmesuradamente a la pereza. A fuerza de ser calmante este aire hace dormir a puño cerrado. Pero exagero. En la isla, con todo, he hecho algunos poemas.

En otra carta dice:

Estamos instalados en Port-Cros en el Mediterráneo, en un viejo fuerte sin cañones y cuyas murallas son impresionantes. Desgraciadamente, mi vecino de fortaleza, Jean Paulhan no ha venido a la isla este año y puedo asegurarle que echo de menos la amistosa vecindad del director de la N. R. F.

He recordado hondamente al malogrado André Gaillard que hace un año fué nuestro compañero en Port-Cros.

Desearía que "Le fond du coeur" fuera bien conocido en el Río de la Plata; que la obra de este poeta fuera leída en Montevideo y Buenos Aires.

El poeta vuelve a su país natal para encontrar recuerdos, decorados que se prolongan por los planos de las cuchillas, sensaciones de otros días vividos bajo este cielo.

Es en la campaña uruguaya donde puede descubrir y reconocer las relaciones de su conciencia con la estabilidad de un medio que persiste en durar.

Pero de todas estas visiones de paisajes concretos y movientes, recogidas desde la cubierta del transatlántico o desde la ventanilla del wagón, ¿cuáles han pasado a la poesía de Supervielle? ¿Qué ha quedado de ese manojo de climas y de ese enjambre de voces de las playas que el poeta ha cruzado?

Ha quedado: la evocación de la América tropical en "Criollópolis", serie de poemas de un colorido rico y potente, a veces teñido por un humor y un exotismo muy personales: el recuerdo del Paraguay en "Selva", pieza que vela un sentimiento profundo bajo una apariencia anecdótica; la descripción de la Pampa con su llanura y sus reses; una idea de movilidad corporizada en la vida, en la nave, en el tren, en todas las formas de las olas, en los hilos de plata que arrastra el río.

En el curso de sus viajes, sin interrumpir su ensueño, el poeta medita:

**Habré vagado mi vida, río de incertidumbre,
Visitando bosques, barrancos, urbes, al querer de la
[suerte
Y sin jamás poder volver hacia atrás,
Un día llegaré sorprendido al umbral de la muerte.**

El último verso de esta estrofa encierra un sentimiento que está en el fondo de la poesía francesa a partir de Axël de Villiers de l'Isle Adam. Es la nostalgia en su plano más lírico, la añoranza de todas las formas de la vida que no vuelve.

El poeta presiente la responsabilidad y las contingencias de los viajes en la "Canción del Titiritero":

**Había viajado tanto
Que su corazón aligerado
Precedía a su cuerpo menos liviano.**

Aquí se cumple un desdoblamiento como en un espejismo, o mejor aún, una separación entre el yo afectivo que a la vez se enriquece y se agudiza con la andanza, y el cuerpo que no puede estar al diapasón dinámico de aquél.

Fué en los viajes que Supervielle tomó posesión de ciertos temas o por lo menos los perfiló. En su poesía, el viaje vivido y la vida viajada son categorías, ensanches de conciencia, certezas de captación, inquietud sostenida, anhelo de experimentar imágenes inmediatas y relaciones distantes.

En la navegación, a bordo de un transatlántico acribillado de ventanillas, Supervielle acechaba el mar. En el barco libertado por enormes cubiertas que se abren en homenaje al océano, el poeta encontró estados de lucidez y pináculos de meditación. Pero, si en esa nave reluciente había en cierto momento una fiebre que iba desde la hélice hasta los mástiles, en el Paraná, en cambio, Supervielle se entregaba a un vagabundeo que abarcaba todos los sortilegios de las tierras cruzadas por el río, y seguía el ritmo de la corriente, en un dejarse ir, como un camalote llevado por las aguas amansadas en las orillas y en la sombra de los árboles.

Cuando los temas de Supervielle son la captación de un paisaje o la sugerencia del mismo, crean una endósmosis de formas concretas de la óptica de la naturaleza. De ahí su amplitud, su ritmo. De ahí también

su variedad y firmeza ya sean americanos, europeos, marinos o universales.

El Uruguay aparece en la casi totalidad de la obra de Supervielle, y principalmente en su prosa, gravitando en torno a los temas céntricos hasta rozarlos o en el trasplano de los mismos. En metáforas, poemas, relatos o descripciones, la imagen de la tierra natal, que tal vez siempre esté presente en la emoción del poeta, apunta o se descubre en medio de aventuras o de correspondencias.

Pero es sobre todo en su libro titulado "Uruguay" donde puede evidenciarse hasta qué extremo los recuerdos del país que lo vió nacer forman parte integrante de su conciencia y vivieron en la intimidad de su infancia; es en esta obra en donde se puede ver de qué modo Supervielle es uruguayo.

Uruguay, Uruguay de mi infancia y de mis retornos sucesivos a América, no quiero ahora inquietarme más que por ti, decir, merced a mis temblantes recuerdos, un poco de lo que sé de tu bello triángulo de tierra, sobre las riberas del más ancho río, aquél que Juan Díaz de Solís llamaba mar Dulce.

...hace apenas diez minutos que estamos en el tren y ya las pampas vienen a la ventanilla a darnos un largo, un insistente buenos días.

El Uruguay se ofrece dócilmente y lo tocamos con la mirada. No se trata de repartírnoslo. El país se da a cada uno de nosotros por entero, y lo confundimos con la idea que nos hacemos de los domingos y de la libertad (nuestro domingo empezaba el sábado a las tres).

Uruguay, sé bien que no eres solamente lo que acabo de decir, y siempre cum grano amoris.

Pero ¿cómo elegir entre todos esos Uruguay que están en mí o tan cerca de mí que me falta la distancia para verlos? ¿Y cómo hablar de vos, país en plena crecimiento?

¡Uno os cree aquí y ya estáis allá! ¿Cómo asiros? Nuestra memoria de los días lejanos, la tiránica memoria de nuestra infancia nos tapa los ojos y los oídos, nos impide ver y escuchar lo que sucede en estos mismos instantes.

La uruguayidad de Julio Supervielle

Cuando se habla de Julio Supervielle es costumbre pensar en un vínculo vivo, a la vez de carne y hueso y de espíritu, nexo creador que, con una brujería que sólo él conoce, es capaz de unir Europa y América, Francia y el Río de la Plata, París y la campaña uruguaya.

Esa idea viene porque el poeta, mediante uno de sus personajes de novela, ha tenido el poder de hacer crecer un ombú en la plaza de la Concordia, o mejor dicho, de transformar el obelisco de Luxor en ese árbol rioplatense.

La idea de conexión a que me refiero, surge también porque Supervielle ha incorporado definitivamente el paisaje americano a la poesía francesa. Aunque nacido en estas tierras no tiene, como otros poetas, esa enojosa dualidad, esa personalidad híbrida franco-americana. No. Supervielle es un poeta que ha recogido las ondas emanadas de la litosfera y de los mares,

y ha tenido la visión de la universalidad. Su amplitud y elasticidad de espíritu le permiten penetrar en la substancia americana sin despojarse de su esencia ecuménica. Gracias a esta misma amplitud y esencia es que Supervielle posee un sentido planetario que rebasa toda limitación de coordenadas, toda concreción cartográfica.

Certeza de evasión y dinamismo de espíritu, condición indispensable y creadora del hombre que cruza tres latitudes por día, mira "entre dos cielos", palpa las contingencias de la órbita terrestre y se orienta entre las radiaciones de los confines del mundo.

Por sus visiones de América, ya sea de la tropical o de la pampeana, por su manera de situarse frente al Nuevo Mundo y de asirlo hasta en sus esquivos parpadeos o en sus cielos escalonados, Supervielle es más entrañablemente americano que Louis Fréchette, Hérédia, Lautréamont, Viellé-Griffin, Stuart-Merrill, Laforgue, Jean-Antoine Nau, Saint Léger Léger...

Dije hace un momento que Supervielle es uruguayo. La uruguayidad del poeta, a veces fundido en su americanidad o diluída en su abarcamiento ecuménico, suele aparecer sola, emancipada, desnuda de vinculaciones tangibles con el recuerdo o el sentimiento por otras tierras.

Su manera de sentir el paisaje criollo, la flora y la fauna indígenas, es una confirmación de su vinculación con la campaña platense, de su íntima convivencia con el Uruguay.

Lo que en sus relatos dice del biguá, el tero, los carpinchos, la mulita, el trespó, la garza rosada, el lagarto, el chajá, lo mismo que lo que apunta del tala,

los espinillos, el ceibo y los cardos, prueba una serie de experiencias del campo abierto de su tierra natal.

En sus narraciones señala rasgos precisos y gestos vivos del gaucho, al que ha mirado en el fondo de los ojos para desenvainarle el alma. El caballo criollo, el mate, la sequía, el Cerro, el pampero, la estancia primitiva, aparecen en las páginas de "Uruguay" como integraciones de una realidad vivida.

En este mismo libro (pág. 21) dice de las nubes y del cielo de su país:

Pero dejadme pensar en otras bestias, más hermosas en el Uruguay que en parte alguna, y que no mueren nunca. Las veis tan sólo desaparecer, y sin sufrimiento, ante vuestros ojos. Sus formas son inestables, siempre inquietas, ¡pero tan dulces de acariciar! diría yo si esto no fuera la locura misma. ¡Las nubes! Y tales como sólo puede ofrecer un país poco lluvioso, nubes lentas, graves y bien constituidas, formadas con el mayor cuidado, tormentas espléndidas, compuestas con un extraordinario sentido del efecto, tormentas en varios actos y que acechan los aplausos. Tormentas a veces secas con rayos y truenos, para agradar. Nubes de ubre suntuosa, de vientre estéril. Sería preciso ir al sur de Francia, del lado de Avignon, para encontrar esa luz a la vez infinita y meticulosa que no se olvida de nada.

Y más adelante, (pág. 24 y 25) dice del ombú:

El ombú, como el teru-teru, tiene en el Uruguay una importancia casi nacional. Se hubiera podido también dar su imagen a los sellos de correo. Es un árbol grave, a menudo enorme, de raíces a veces aparentes: hay pocos en el mundo que tengan su significación y

su importancia. Crece en la soledad, como si no fuera para el llano más que un profundo deseo de madera, de hojas, penosamente realizado. Y es un árbol muy atareado. Le es preciso dar sombra, él solo, a los hombres como a los perros y a los caballos, ensillados o no, que esperan a veces durante horas con la paciencia de los huesos bajo tierra. Debe también dejarse hundir gruesos clavos a los que se suspende cuartos de carne. Y cuando muere un niño en lejanas estancias, se le coloca en su pequeño ataúd sobre una rama alta del árbol. Para que el alma no tenga gran trabajo en irse, se le deja la tapa abierta toda una noche. Aunque de apariencia imponente, el ombú no es muy robusto: ¿hay que decir que el más hermoso árbol del Uruguay es de una madera esponjosa, que su tronco es hueco, y que pertenece a la familia de los herbáceos? Es una especie de hierba monstruosa, una simple tentativa de árbol, pero se agarra admirablemente al suelo, y nunca he visto un ombú desarraigado...

Más adelante aún (pág. 31 a 34) describe así la manga de langostas:

Una mañana, unas nubes blandas flamearon ante el sol. Tenían millones de ojos y veréis si miento. Diez leguas de cielo vivo, diez leguas de langostas, se venían hacia la estancia prontas a desvastarlo todo. Durante horas pasaron miriadas infatigables y oscuras, detrás de las cuales el sol no era más que una lámpara de vidrio ahumado y siempre pronta a apagarse. Todos esos ojos encima de nuestras cabezas, en esas nubes jadeantes.

Algunas langostas desertando el formidable ejército empezaron a posarse a nuestro derredor. Hacia el atardecer, cuando hizo menos calor la nube toda entera se abatió sobre la Tierra en una seca vibración de alas. Las langostas venían alargadas por el viaje, por el hambre, por la sed del Chaco ardiente del que salían. Cómo se agrandaban pronto al bajar, hasta semejar cangrejos alados!

El cielo intentaba en vano descargarse sobre la tierra de esta obsesión. Habiendo bajado la cabeza, vi que los colores habituales de las cosas habían desaparecido: el suelo, los árboles, la casa, el huerto, se habían vuelto amarillos, y temblaban invadidos por una brusca podredumbre. Con una prisa delirante, se pusieron a devorar el follaje y las hierbas altas, de tal modo, que la vista se agotaba en todas estas metamorfosis.

Por centenares se movían sobre el menor tallo de maíz. Tapaban los huecos del terreno en torno a las casas, y había sitios en que se amontonaban.

Fué al sentir nuestros bolsillos tornarse vivos que comprendimos que las langostas nos habían invadido. ¿Iban a poner sus huevos sobre nuestra piel? Cuando fuimos a desvestirnos a nuestros cuartos, tuvimos que caminar sobre una alfombra hormigueante que cruja bajo nuestros pasos, con un ligero ruido de algodón mojado.

Cuando salimos de nuevo, el cielo, libre al fin, brillaba en su esplendor estival y las golondrinas gritaban de alegría como después de un aguacero.

Toda la noche estuve despierto detrás de mis párpados cerrados, dónde se grababa aún la interminable

caída amarilla: llamaba al sueño y lo temía más aún, como si él fuera a entregarme sin defensa a todo aquello que quería sepultarme.

El libro contiene en sus primeras páginas esta evocación del Montevideo de otro tiempo que conoció en su infancia:

Hace buen tiempo afuera. El cielo es puro. ¿Sentís esta caricia sin viento sobre vuestros rostros? Debe ser el otoño uruguayo. Montevideo es hermoso y brillante. Las casas pintadas de colores claros, rosa tierno, azul tierno, verde tierno. Y el sol se sube a la vereda. El cielo baja a la calzada, se mezcla a los coches, se sienta al lado de los cocheros. Y en todas las calles que confinan con el puerto, el mar no quiere que lo olviden. Desde que levanta uno la cabeza se mete en los ojos. Muchos tranvías, todos tirados por pequeños caballos flacos, apenas más grandes que poneys, ¡pero con tanto coraje! Suben las cuestas con entusiasmo. Y cuando llegan a una esquina, se oye una pequeña corneta dichosa de vivir.

En "El Ladrón de Niños" (pág. 103 a 104) escribe:

Como sucede en la campaña suramericana, se encontraban aquella noche en el fogón, europeos al lado de criollos auténticos. Nada como el fogón para aclimatar al extranjero y armonizar una reunión heteróclita.

El coronel tomó su guitarra, y dando ligeramente la espalda a la hija del linotipista, porque no pensaba más que en ella y para ella sola tocaba, se puso a cantar unas vidalitas donde se perdían confusos deseos.

Del canto de la guitarra, de esos rostros sombríos

y sonrientes, de ese ambiente patriarcal, donde servidores y patrones se encontraban reunidos, de esos silencios llenos de recuerdos se elevaban poco a poco, como del fondo de los mares a la aproximación de un navío, los países lejanos. Bellos nombres de Argentina, Brasil, Uruguay...

En "El Sobreviviente", a partir del capítulo II la intriga se desenvuelve primero en Montevideo y luego en la campaña de Tacuarembó y Rivera. Hay en esta novela (en el relato del viaje al Norte que emprende Biguá con tres de sus hijos adoptivos) captaciones de paisajes criollos, indicaciones de costumbres locales y de matices de ambiente que evidencian en Supervielle un conocimiento en profundidad de su tierra natal.

En esta obra (pág. 126) dice:

El tren rueda ahora por entre cactus. Según estén directamente iluminados por el sol matinal o a contraluz, se funden con el oro de los campos o se levantan consagrados a terribles espinas.

Las rápidas y líricas descripciones de paisajes suceden en el curso del relato. La campaña con alambros y vuelos de lechuzas llega a ser después de una andanza a través de leguas de silencio: **Llanura sin ciudades, sin relojes ni calendarios, un tiempo despótico y delirante reinaba aquí. Llanura que por todas partes se entregaba violentamente a la monotonía.**

Cuando después de una ausencia, Supervielle vuelve al Uruguay, el encuentro con lo que hay de inmutable en la campaña platense — inmutable por ser fuerza y realidad de la naturaleza — lo lleva sin duda a estados de alma semejantes a los que vive su personaje Philemón Biguá cada vez que "toma conciencia" de

un patio de casona criolla o del cielo austral en una playa de Montevideo o del paisaje vivo que conserva su relación espacial, su cromatismo, su extensión y por lo tanto sabe durar:

En el primero de los tres patios, el coronel sonreía ahora a todos con frenesí. El aire del país natal le subía a la cabeza, le salía por los ojos.

...El cielo estaba tan azul por encima de la playa y del mar, tan asombroso de pureza que el coronel se puso a mirar en su derredor.

...Es bien esto, dice, aprobando el paisaje desnudo, por haber quedado fiel al recuerdo que de él guardaba.

Todo el desierto de cuernos (primer capítulo de "El Hombre de la Pampa") tiene por escenario la llanura pampeana, con su rancharío, sus tropas de vacunos, su extensión y su humildad.

Son también la Pampa, la campaña platense y la América tropical que tocan el tema o aparecen como dato inmediato de refracción o iluminan un recuerdo evasivo y desdibujado en gran parte de los poemas de "Como Veleros", "Criollópolis", "el Guayabo Auténtico", "Desembarcaderos", así como en los cuentos titulados "La Pista y el Pantano" y "Rani" y en algunas estrofas de "Oloron-Sainte-Marie", "Asir", "Gravitaciones" y "El Presidiario Inocente". A fuerza de ser planetario y universal, Supervielle es, con toda holgura, americano y uruguayo.

Las novelas

El Hombre de la Pampa

"El Hombre de la Pampa" es, a la vez que novela: cuento de magia, misterio, fábula, leyenda. Es todo

eso reunido y al mismo tiempo otra cosa: fusión de géneros de distinta calidad y densidad; pero fusión de estirpe tan creadora que, por su abarcamiento, llega a sobrepasar los limitados géneros tradicionales y a ser algo acabadamente diferenciado.

Relato de urdimbre fantástica, en el cual los elementos y los personajes se mueven y se entrechocan en una esfera más allá del mundo real. Agreguemos a esto el vigor y el encanto de la vieja farsa de que habla el muy respetable Thomas Sibilet, y, atravesando la narración de un extremo a otro como reluciente hilo de sortilegios: un soplo nuevo, una energía ordenadora y un lirismo sostenido. Novela tocada con una gracia y lozanía que no le van en zaga a las de aquella añeja farsa llamada por el abogado parlamentario precursor de la pléyade "*badineries émouvant à ris et à plaisir*", y que supera totalmente a ésta en cuanto a rapidez de relato, a firmeza de desenvolvimiento, a holgura para navegar en lo irreal.

"El Hombre de la Pampa" es la obra de un poeta.

Los rasgos más salientes y las cavidades más hondas de la poesía de Supervielle animan este libro paradójal y de una originalidad durable, escrito en una prosa ágil, empavesada de imágenes, sabia, precisa, rica en sonoridades profundas y en relaciones plásticas, en el cual la fantasía humorística se une a la envergadura del relato y a lo imprevisto de una acción unas veces apretada y complicada, otras simple, casi siempre trepidante. La noción del tiempo perdido, la certeza de vagabundear "sin poder jamás volver hacia atrás", han contribuido indudablemente a crear "El Hombre de la Pampa": "En sueños y realidad, farsa, angustia, he escrito esta peque-

ña novela para el niño que fuí y que me pide historias. No son éstas siempre de su edad ni de la mía, lo cual nos da ocasión para viajar el uno hacia el otro y de unirnos a veces a la sombra del humano placer”.

El “desierto de cuernos” a la vez que paisajes en movimiento y materia filmable, es un vasto cuadro de la llanura de la Pampa pintado por un colorista virtuoso que posee el sentido de la composición y del agrupamiento para distribuir y fijar las bestias sobre el suelo: “Una parcela de horizonte se destacó confusamente para mezclarse a un poco de tierra y avanzar a cuatro patas. Le nacieron cuernos y esto se repitió en mil lugares del llano”.

Este cuadro vivo y en cierto modo fiel del medio es la obra de un observador sutil que muy lejos del color local y del costumbrismo ha sabido encontrar la fisonomía de la campaña platense. El observador se preocupa de asir el matiz fugitivo y no de anotar el contorno ornamental de las cosas. Toma los rasgos esenciales del paisaje y rechaza los vastos desenvolvimientos decorativos y todo lo que no es más que pintura inútil o fácil indicación periférica. El observador es sobre todo poeta, y el paisaje es para él — hay que repetir la palabra de que tanto se abusa — una vasta proyección subjetiva. Para dar una impresión del medio, con imágenes ya indefinibles, ya precisas, sorprende la móvil apariencia del objeto. Mas para Supervielle la Pampa no es tan sólo un tema de cuadro: es sobre todo una extensión sin límites donde él—desde el plano lírico—ha captado cosas vistas y cosas soñadas. Supervielle ha sentido como poeta y hasta cierto punto como pin-

tor ese suelo raso que se extiende a pérdida de vista y cuya imagen ha quedado nítida en su recuerdo. El hombre de la Pampa mira el desierto, y entre el espíritu del hombre y el decorado de esa llanura hay una correspondencia indefinible y penetrante. Las formas más fugitivas del paisaje objetivo se reflejan en una serie de estados de conciencia, despiertan recuerdos de infancia y un sentimiento confuso aligerado de melancolía primitiva en el padre de treinta bastardos, el cual, por un prejuicio igualitario, no reconoce a ninguno de sus hijos errantes sobre sus cabalgaduras.

El hombre de la Pampa escucha el desierto: "A veces, durante la marcha del tren un mugido penetraba en el vagón: así se expresaba la Pampa en su rudo hablar como haría aquel que no disponiendo más que de algunas palabras de un idioma extranjero quisiera confiarles todos los matices de su pensamiento y aún más en una ambición desorbitada".

Aquí la Pampa no encierra la explicativa noción de coordenadas rectilíneas. Esta llanura (isocro para el que no es observador ni poeta) aparece en la novela de Supervielle hormigueante de colores, puesta en valor por una escala de matices movientes.

Un eco de "Desembarcaderos" se percibe en esta nueva concepción del desierto, y el hombre de la Pampa, hombre de carne y hueso, conoce por instinto ese llano anonadado por una extensión desmesurada, esa tierra que Supervielle ha atravesado a caballo y en la que ha captado una áspera y horizontal apertura: "Me identifico con la Pampa que no conoce la mitología... Me hundo en la llanura que no tiene historia

y tiende por todos lados su piel dura de vaca que ha dormido siempre a la intemperie". En la narración el autor es alternativa y simultáneamente poeta y cuentista. Describe con sobriedad difícil y simpatía contenida, la vida humilde y conmovedora de Don Innumerable, el capataz; sugiere los gestos y quehaceres de la peonada, pequeñas incidencias de la vida cotidiana en una estancia, escenas todas bien humanas que atraen por su misma simplicidad; se recrea hablando de un rancho perdido en la Pampa, y a este rancho que no es más que un accidente del paisaje lo convierte en lo esencial por una visión más profunda y más poética. Todo queda animado por esta imagen reposante: "Solos en la llanura los pájaros trazan en los aires fugitivos paisajes que prolongan con sus cantos".

La descripción de un domingo de carnaval en una estancia que tiene la gracia y lo pintoresco de una vieja crónica, el movimiento de las escenas en un extraño decorado, el abigarramiento, esos toques ligeros del "dilatado allá lejos", ligados en tono justo y con trazo vivo, enriquecen con aportes inéditos el exotismo de hoy. Sin embargo, sería un error decir que "El Hombre de la Pampa" es una novela exótica: las visiones del país suramericano tienen poco lugar en el relato: no son más que el decorado de apariencia cambiante donde se agitan los antojos de un hombre caricaturesco. Pero el exotismo es a veces inseparable de esta nostalgia inundada por la riqueza vegetal de un medio que está fundido con la escena. Añoranza de las distancias atravesadas por la reflexión despojada y la apercepción del poeta; nostalgia agudizada por el con-

tinuo cambiar de paisajes; dislocación de trópicos fabulosos; análisis sobre lo vivo; línea sinuosa que duerme entre las cataratas del Iguazú, los animales de la Pampa, la selva brasilera y la marejada del estuario. El poeta ha pensado y sentido largamente delante de la substancia suramericana y luego se ha forjado un lenguaje sintético, pictórico, vivo, unas veces rudo, otras abstracto y siempre de una poesía envolvente.

La nostalgia de Supervielle es sobre todo espacial: en América añora el Asia, en el mar añora los continentes. Esa misma nostalgia aparece en los hombres venidos desde los cuatro extremos del mundo que vivían como trasplantados en el jardín de aclimatación de Guanamiru: "Veíase a menudo a los salvajes sobre el césped de oleaje encrespado donde formaban un archipiélago batido por las nostalgias".

En esta novela trepidante y poemática, el pasaje de lo real a lo irreal está diestramente llevado, sin que ninguna sacudida ni transición brusca detengan el desenvolvimiento del relato, el cual permanece tan claro como variado, a pesar de la abundancia y el desglosamiento de las aventuras. Lo irreal procede por gradaciones y los datos poéticos, merced a una serie de correspondencias confesadas o latentes, se encuentran en una latitud entre la realidad y el ensueño. En una esfera donde la anécdota no tiene cabida y donde la incoherencia — que aquí no es más que ocasional y hasta volátil — obedece al andar de la ficción, el poeta encuentra siempre entre dos situaciones elípticas un lugar para fundir lo real con lo irreal. Y así como estos contrarios corren inseparables y se tienden puentes en los momentos en que han de penetrarse mutuamente, lo

trágico y lo humorístico suelen andar unidos por el designio de una alquimia vigilante (ej.: el patético diálogo entre Guanamirú y el volcán a propósito del cuerpo y de la existencia).

Las aventuras, arbitrarias y antojadizas si se les considera exteriormente, se deslizan y desenvuelven sobre imágenes frescas y planeadoras que se ordenan en función del ritmo del relato y sin caer en ningún mosaico. El impulso poético es tan poderoso que se adelanta a la narración y la domina hasta hacerla, en ciertos pasajes, su vasalla. Por encima de la trama episódica, el lirismo brota de todas partes, se infiltra en la farsa y realza esa turbadora bufonada que corre por los gestos y pensamientos del estanciero. El nivel de ciertas escenas sube por lo que tienen de totalmente imprevisible, y al mismo tiempo porque en ellas se produce una rara confluencia de lógico y alógico (ej.: el final de Guanamirú en la plaza de la Concordia y el misterioso encuentro de aquellas dos manos en el Océano Pacífico, cerca de Borneo, ávidas de unión y acaso movidas por un remoto afán de súplica).

La ficción despliega todas sus velas y sube de mástil en "Las Cerezas marinas". Aquí todo es flúido, envolvente y mágico. La apercepción del poeta descubre otras relaciones anímicas entre las cosas. El relato queda tan penetrado de gracia, de frescura y de aventura embrujada que este capítulo de la novela se eleva al plano del poema en prosa.

Las incidencias y aventuras se encadenan sin una causalidad aparente y en cada sitio se presiente la voluntad solapada del volcán.

Fernández y Guanamirú, personaje tragi-cómico,

es un exhibidor de portentos. Desbordante de proyectos barrocos, de ideas retorcidas y de despropósitos supergeológicos, el sudamericano, al manifestar sus extravagancias como propietario de un jardín de aclimatación, al discurrir como un cabalista maniático o al hacer construir un volcán desmontable en su estancia de la Pampa, se muestra alternativamente un alma simple y un hastiado capaz de insalvables complicaciones afectivas e intuitivas. Su dualidad de complejo y primario aparece en sus diálogos, en sus monólogos, en sus silencios.

Guanamiru, obsesionado por esta “montaña ardiente” que él ve en sus alucinaciones, en sus angustias, en sus pesadillas, queda turbado ante el hechizo de una sirena, recibe en su apartamento el “reverso de la sombra de una mujer”, encuentra a su “hermana imposible” y muere, o mejor aún, estalla cerca del obelisco de Luxor que se ha transformado en un ombú florecido. Tal es la fábula del hombre de la Pampa, cuya vida corre y cambia con rapidez y en la que las aventuras son más fotogénicas y psíquicas que novelescas. Por su tamaño y proyección, este personaje es de la casta de Croniamantal, Maldoror, Falstaff, M. Croquant, El Sobrino de Rameau...

Guanamiru, personaje de ficción pura, actúa según el impulso de un instinto que lo engaña y bajo la presión de una dialéctica absurda que le quita todo reposo y toda posibilidad de quietismo. Este hombre tiene una pasión: el volcán, una ambición: el volcán, una idea fija: el volcán. Pero esta idea que no ha aparecido como intuición y no llega a ser sistema, es la

resultante del tedio, de un deseo y de una energía sin objeto y sin disciplina.

El hombre de la Pampa, curtido por el desierto que en todos los puntos de su extensión muestra su soledad y su llanura; mareado por la riqueza de su estancia; hastiado por un lujo esplínico y por un falso hedonismo; confundido sin duda por nociones contradictorias y mal arraigadas en su fuero interno, llega a ser presa de una megalomanía progresiva y de una cavilación angustiosa en medio de sus virajes.

El volcán "Futur", leit-motif, de esta farsa, es el desenvolvimiento de una ambición malsana y deforme que hace variar el ritmo y el tono burlesco del libro.

"Futur" es un caso de animismo. El humo de sus erupciones mecánicas, lo mismo que las bocanadas sulfurosas salidas de su cráter, y más aún los fantasmas de su sismología imaginaria se espesan y se dilatan hasta tocar los límites de la creencia religiosa y dar, en las concavidades de sus volutas sombrías, un deísmo inconsciente y en estado nativo.

Una idea del sudamericano se objetiva, y el volcán se levanta de golpe. La "montaña ardiente" se vuelve un antojo guanamiriano concretizado y tangible, domina al hombre y parece ser el destino victorioso y terrible que juega con él.

El volcán y todo lo que lo circunda se desplazan por camino inexplorado, sin más señales de ruta que la hipotética llama de las irrisorias erupciones y el resplandor de la idea fija que rige los pasos del estanciero y no es más que la dura presencia de aquél en el alma de éste.

Hay pasajes en que la "montaña humeante" pare-

ce ser un ideograma plástico cuya significación quinta-esenciada se oculta en lo más huraño del espíritu de Guanamirú. Pero llega un momento en que se muestra como la verdad inaccesible o como la certeza de un misterio impenetrable y acaso doloroso. Realización ambiciosa de Guanamirú, el volcán es un monstruo pronto a quemar la geografía, a desquiciar todo lo que vive en orden, a ocasionar a su creador los peores desvelos. Cuando medita (su pensamiento, como el del estanciero, escapa al mecanismo consuetudinario de la inteligencia, y sus psiqueos trazan las trayectorias más imprevistas) la tierra y el mar tendrían razón de esperar de él algún milagro.

El volcán no se digna llegar a ser el árbol de la ciencia de ese paraíso de la Pampa que es la estancia "San Jacinto". Los personajes de la novela ignoran el pecado y Guanamirú planea por encima de la moral sin esfuerzo y sin jactancia.

Supervielle ha humanizado un juguete mecánico dándole además la fuerza de la naturaleza y la voluntad oculta de una divinidad huraña.

El Ladrón de niños y El Sobreviviente

El tono y el sentido de la narración se modifican considerablemente en "El Ladrón de Niños" y en "El Sobreviviente", en los cuales Supervielle se adueña de las fibras esenciales de la novela.

En ambas obras reaparecen, perfilados, algunos rasgos que apuntaban en las junturas de imágenes de "Poemas" y a través del relato de "El Hombre de la Pampa". La amargura, la indulgencia y la ironía, envueltas en un zumbido de nostalgias en movimiento,

se dibujan en los rostros de los personajes, se mantienen en el inmueble del square Laborde, se esparcen en los días de la travesía y en el silencio de la campaña uruguaya.

Biguá es una creación, un tipo. Está individualizado de pies a cabeza por una fisonomía propia, por un parpadeo que es de él. Está hecho de adentro para afuera, siguiendo las ondas concéntricas de su íntimo devenir. Levantado y plasmado por impulsos superpuestos, este personaje es el eje de una acción escalonada por un viaje y rodeada de un círculo de aventuras. Sus rasgos de humanidad y universalidad, sus gestos en los que prende la pasión y en los que apuntan la angustia y la tragedia, lo hacen andar en la correntada de la vida.

Ambas novelas, por encima del nivel narrativo, llegan a la precisión en el ensueño y a la imprecisión del ensueño.

El movimiento está dado por el sentimiento de una paternidad caótica que quiere darse en formas concretas, vacila entre las soluciones posibles y se traduce con algunos puntos de deformación en actos contradictorios, desmesurados.

En los relatos posteriores, como "Las consecuencias de una carrera" y "La niña de Altamar", es donde el pasaje de lo real a lo irreal se cumple con más hechizo y más acuidad por un imperceptible deslizamiento, por una serie de declives y cabeceos escondidos bajo las curvas del relato.

La poesía

Poemas

Las señales de tradición parnasiana y simbolista que hay en "Brumas del pasado" y "Como veleros" tienden a desaparecer en "Poemas", libro de transición en la obra de Supervielle, en el que ya aparecen algunas de las bases y de las ondas de su trayectoria de creación. La aventura de su personalidad empieza en ese poemario: desde aquí revela sus alcances, su originalidad, su fineza, sus puertas abiertas de par en par, el hilo de ciertos temas, su designio de evasión.

Las supervivencias finiseculares parpadean todavía en algunas piezas de este libro, pero diluídas y como extraviadas en una correntada que tiene el abarcamiento de nuestro siglo.

La forma colmada y la solidez del verso dan relieve y equilibrio a los valores plásticos que ajustan los poemas-paisajes. Pero la manera parnasiana no tiene aquí motivo de arraigo: las vibraciones de las imágenes inhiben todo propósito de arquitectura preestablecida y canónica y revelan un esparcimiento de estados interiores incompatible con la ritual objetividad.

En las piezas que guardan algún vínculo con el Parnaso, las zonas de evocación están enclavadas aún en los paisajes donde hay más realización plástica, es decir que lo que hay de pictórico y colorista en el verso, va siempre unido a sonoridades escalonadas, llamados subterráneos, representaciones que acuden o se alejan en torno a una imagen. Aquí la anotación está de tal modo suavizada y volatilizada por la evocación,

la sugerencia, la correspondencia y el vaivén de la emoción estética del poeta, que llega casi a desaparecer y merece ser llamada por otro nombre.

El simbolismo que ha subsistido en algunos pasajes de "Poemas" ha tomado una vibración original al ser atravesado por el **humor triste**.

Su manera de recoger las corredizas estampas del viaje, de percibir los fugitivos latidos que llegan desde las playas invisibles, de captar lo que era inasible del alma de los trópicos y de "Criollópolis" es prueba de un eje de personalidad.

Ya en este libro el poeta sabe seguir con acuidad los movimientos de su alma y las resonancias de su ensueño.

Desembarcaderos

Sin ser una reacción contra "Poemas", "Desembarcaderos" marca una tendencia diferente y abre un camino más empinado. El versículo que aparece aquí es un instrumento capaz de adaptarse a la extrema movilidad del lirismo de Supervielle.

A partir de este libro el poeta se reconcentra para escuchar la subconciencia y para seguir en ésta los espejismos del paisaje estrados o en escorzo. Pero, al volcarse para adentro, su introversión no le impide irradiar hacia el objeto y penetrar el espacio. En realidad, la subconciencia, antena levantada entre la fluidez interna y el radio exterior, despierta en el poeta el sentido de la envergadura oceánica y de la dilatación de las pampas. Lo que antecede, de ningún modo significa que la poesía de "Desembarcaderos" se sitúe en

una zona neutra — y por lo tanto estéril e insulsa — entre el sujeto y el objeto: Supervielle pasa del mundo exterior al interno con la rapidez, lucidez y altura del relámpago que ilumina los más lejanos repliegues de las nubes por las cuales se produce y evidencia. Así, cuando el poeta toma un dato del horizonte de afuera para transformarlo y rehacerlo, invade y se adueña del objeto por una firme extraversión de su espíritu. Su yo es tan potente que frente al universo se mantiene erguido y diferenciado y que aún en los momentos de exaltación cósmica o entrega panteísta no se deja anegar por el nihilismo del infinito avasallador. El yo de Supervielle llega a la superior e integral comunión con el cielo-espacio y con el cielo-tiempo y luego se desglosa y recobra su esencia, pero más enriquecido por la máxima experiencia que ha cumplido.

Hay en “Desembarcaderos”: dinamismo y sentido de la construcción, fusión de ideas y de datos poéticos, firmeza de ritmo en el movimiento interior de los volúmenes, plenitud y al mismo tiempo holgura de las imágenes en ese versículo áspero que se arquea al desdoblarse.

“Desembarcaderos”, poemas de sobriedad y fuerza, son el conocimiento metafísico del paisaje americano y del mar.

Gravitaciones

En “Gravitaciones”, el poeta sabe sondear el ensueño vastísimo sin alejarse de la substancia telúrica; afila su apercepción, desata sus antenas de conocimiento, y así va más lejos, y puede sumergirse en las riquezas

submarinas y levantarse hasta entrar en comunión con la bóveda y el alma de los cielos.

Se sitúa frente al cosmos no como astrólatra sumiso sino como el conocedor perforante. Es un poeta de ascensión recta y de curva de órbita.

“Poemas”, “Desembarcaderos”, “El Hombre de la Pampa”, “Gravitaciones” son las cuatro estaciones siderales por donde pasa el numen de este soñador cósmico.

Con sólo haber adivinado una mecánica transcendente; con sólo haber ensayado las fuerzas y las inercias que se esconden en las entrañas de la materia ponderable, Supervielle era ya un gran poeta. Pero ahora va más lejos y llega a las gravitaciones que rigen el principio del Universo en su totalidad preestablecida, sin haber precisado tantear la afinidad, la cohesión, la atracción y la gravedad, formas de energía demasiado concretas para su pensamiento de envergadura estelar.

La llanura de la Pampa, la selva del Paraguay, el mirador criollo de doña Trinidad y algún otro horizonte de la corteza terrestre y de la extensión medible, sirvieron de punto de partida a la trayectoria poética de Supervielle del que la conciencia, planetaria y humana al principio, es ahora sideral y geométrica.

“Gravitaciones” es un libro de equilibrio astral a pesar de su lirismo impetuoso y a rienda suelta; un poemario de abstracción pura y de ensoñaciones inundantes y finísimas que eslabonan los confines más distantes de la creación: las tinieblas de los abismos del mar y la zona superior de las constelaciones; la conciencia turbadora de algún desaparecido y la substancia anímica y geológica de la era cuaternaria. La poesía de “Gravi-

taciones" se extiende a pérdida de vista, de tal modo ella traspasa los límites fabulosos de la percepción del firmamento y abre vías amplias sin discontinuidad y trayectorias sinuosas donde el torbellino de energía pensante se desplaza por itinerarios sucesivos. Pero hay algo de pragmático en esta poesía de Supervielle, un pragmatismo hondo, alerta y vibrante, donde se enrosca la tensión lírica, esa fuerza que se agolpa en una circulación y se alarga en un esparcimiento.

"Gravitaciones" es la fusión integral de las diferentes épocas de Supervielle en la que todo ha sido purificado, profundizado escogido. El humorismo tremendo de los poemas de Guanamiru y lo que hay en ellos de opulento y de sutil, son los paralipómenos de "El Hombre de la Pampa". La rudeza entrañable que el poeta llevaba a golpe de rebenque en el versiculario suelto de "Desembarcaderos", prolonga un eco parduzco hasta el umbral de ese paraíso de ensoñaciones milagrosas donde se despliegan, en cortejo aéreo, las imágenes interiores de "Corazón Astrólogo" y de "Lejos de la humana estación". Este poema es la portada de una revelación y de una sabiduría de orden sibilino. Las correspondencias se vuelven arbotantes diáfanos y calados que transmiten una vibración desconocida de una idea poética a otra, en medio del entendimiento de las edades y del enjambre de los años transcurridos. Altísima irrealdad, atravesada por relámpagos de metafísica; aspiraciones latentes que se resuelven en actos y movimientos. Y todo animado por una conciencia de otros mundos, impenetrable y aguda hasta llegar al vértice de la adivinación pura y luminosa. Y de qué paleta mágica dispone Supervielle para iluminar un espacio con colores

ultracielo y para nimbar un planeta inmóvil y perdido.

La pieza que lleva como título "El Retrato" es una verdadera obra maestra. En ella la profundidad viene de lo desconocido y de lo imaginario; la ternura llega a la metafísica y los datos poéticos son de una envergadura esencial. Hay algo que conmueve y que asusta en esa obsesión envolvente y tenaz y en esa búsqueda sin fin por encima de los sentidos.

¿No es esto, acaso, uno de los vértices del sueño creador, en donde el poeta ha sentido los latidos de su propia **cordialidad**, las "prohibidas espesuras" de su afectividad encendida por la presencia de la madre? ¿No es esto el llamado recóndito, el despertar de un recuerdo que hasta en su contorno nimbado se vitaliza extrañamente? Pero ese recuerdo es la ficción sin mácula, puesto que es recuerdo de una ausencia. De ahí su fatal irrealidad. Y, sin embargo, a la vez se revela como emanado de la presencia espiritual de la madre, la cual vive en la **duración** del poeta, integra su mundo interno. Por lo tanto, ese recuerdo (por más ilusoria que sea su imagen) es una realidad aunque de subjetiva e ingrátida esencia.

La búsqueda de un ser evanescido es tanto más anhelante cuanto que quien lo busca está herido en sus adentros por una nostalgia renovada. Y cuando el poeta logra poseer la realidad anímica del ser huidizo, la inmersión contemplativa a que llega es tan acendrada y milagrosa que hace olvidar el dolor crecido hasta el momento del trance.

Aquí hay una magia de la memoria o una anticipación imaginativa de algo que el poeta no vió pero que

existe y llega a ser recuerdo iluminado. La presencia y la ausencia se funden en ese llamado a la madre.

Experiencia difícil, cumplida en los peldaños de la pureza. He aquí un sueño creador que asciende por su propio camino de radiación interna a una bóveda tan alta como la reminiscencia platónica.

Pero "Gravitaciones" es una obra variada dentro de su tono altísimo que le impide caer en desfallecimientos. Contiene ella estrofas bañadas en no sé qué flúido que inunda los seres con una sensación lacustre y los rodea con un secreto de intimidad lejana, adormecido con cantos de sirena. Todo el poemario es cavado; ahondado en el fondo abismático del océano, donde crece y medita un eucalipto solo; venteado entre dos cielos a una altura espacial y vertiginosa; asido en la comarca esotérica de las lejanías de los mundos.

Es una poesía pura la poesía de "Gravitaciones". Con la substancia del ensueño que hace cruzar todas las posibilidades del animismo recóndito, de las formas cambiantes y de las apariencias fugitivas; con la palpitación velada de lo subconsciente; con la inquietud metafísica y los datos inmediatos de lo irreal, se sitúa en lo absoluto.

¡Qué misteriosas energéticas encierran esas gravitaciones, qué fuerzas ocultas dan estabilidad al mundo creado por Supervielle! Lo que hay de abstracto en esta poesía no inhibe la gracia, la frescura y los sortilegios de las columnas sorprendidas.

El Presidiario Inocente

Todos los impulsos creadores, las correspondencias íntimas que bullen en perpetuo devenir, la continuidad lírica y los momentos inmedibles de la poesía de Supervielle se superponen irradiantes y se funden magnificados en "El Presidiario Inocente".

Después de la andanza engarzada de escalas realizada en "Poemas" y en "Desembarcaderos"; después de haberse dilatado a través de coordenadas celestes y de esferas imponderables en "Gravitaciones" y de adueñarse de cielos entrevistados y soñados, el poeta se siente circunvalado por un cortejo sin fin de comarcas luminosas y de formas embrujadas; por un vuelo de horizontes, por un enjambre de visiones espaciales, de imágenes alternativamente ariscas y dóciles, de contactos fugaces, de oblicuos recuerdos que le zumban en lo más adentrado de su ser, lo rodean en círculos extraños, se alejan de él extraviados y se le acercan hasta tocarle los sentidos para en seguida volver a remontarse como aves migradoras. El símbolo tiene aquí un sentido diáfano. El presidiario inocente es el preso de su experiencia, de su anhelo predestinado, de su tensión creadora. Todo el poema tiene un encadenamiento interno: su eje es el frente a frente del presidiario y lo que circunda la cárcel, es decir, entre el yo y el mundo exterior.

Después de cumplir una expansión mágica y de haberse perfilado en sondeos zenitales, en captaciones escalonadas de un antípoda a otro, bajo una bóveda de irrealidad tejida con lejanías, el poeta queda en la cárcel, en el sitio obscuro y enrejado, en ese nuevo ámbito en que se encuentra una vez más consigo mismo y en el que descubre otros parpadeos de su intimidad .

El presidiario inocente es un prisionero de sus posesiones, un penado por sus conquistas, un encarcelado en su libertad.

Después del viaje llega el recogimiento estático del penado, la reconcentración en medio de la cual hay algo que es todo movilidad interior y lucidez andante: el alma del penado, que por ser alma es continua fluidez fugitiva. Pero en esa oposición entre el quietismo carcelario y el recóndito dinamismo creador que es el preso, se cumple el antagonismo que existe entre la determinación que hay en lo inerte y la libertad de lo vital. De ahí que por otro sesgo se llegue a la paradoja de que el presidiario es esencialmente libre a pesar de la muralla. Este cerco aislador que “gasta el deseo”, permanece mudo, al margen del tiempo, sin recuerdos, ni rostro, ni pensamientos; inexorable y fatal por carecer de vida, y sin embargo poseedor del destino de un hombre. Como réplica al muro está la piedra que el preso ve como a un ser animado y por eso libre. Aunque su corazón ya no late, tiene un alma y es capaz de llegar a ser amiga del inocente encerrado. Es a ella a quien el preso pide que se mueva y que lo mire; es a ella que le agradece una dulzura callada, una serenidad hermética, una corporeidad que le solaza la mano.

Y el muro dominador e impasible se alza frente al hombre que palpa una piedra, y la interroga suplicante en medio de una intimidad trágica.

El penado se confiesa ante ese “falso hueso de la tierra”, se exalta a veces y concluye sosegado y humilde, acaso de rodillas. Iluminado por una dramaticidad lírica, una nostalgia firme y un oscuro impulso humano, balbucea con devoción contenida una especie de

rezo conmovedor y punzante, a través del cual el solitario, con un padecimiento embelesado de inocente, pide noticias de los hombres, de los ríos, de los árboles, del mundo.

¿Será acaso para comparar las imágenes de éste con las que viven en su interior? ¿Será para superponer figuras de diferente densidad o para añadir otros resplandores a los que le aclaran todas las fibras de su alma? El animismo de la piedra es el del volcán "Futur" pero trasegado a la soledad del presidiario.

Con penetraciones introspectivas — ya ensayadas en "El Hombre de la Pampa" — y que son como nervios del verso, Supervielle llega hasta su radio anímico en donde alienta su hermetismo diafanizado, oye su noche remota y colmada, su pasado que vuelve con sortilegios húmedos, su tiempo que anda salpicado de luces, cavado de recuerdos, sonoro de paisajes.

Ser prisionero de su propia alma, es, en cierto modo, ser prisionero de sí mismo. Llevada esta noción al signo figurativo sería como la imagen de prisión que sugiere una serie de círculos concéntricos. Cada uno de ellos es el prisionero de los que lo circundan; y el mayor diámetro, es decir, el del extremo exterior, que se cree libre por no tener en torno ningún otro anillo, carece, a pesar de las apariencias, de libertad, pues está regido geométricamente por el centro de la serie. Este, a su vez, está preso por todos los aros que lo circundan con irreductible precisión. Supongamos ahora, que ese sistema de concéntricas sea la serie de ondas que surcan una superficie lacustre turbada por la caída de una piedra. En tal caso, los aros serían creados por el devenir que significa su propio desplazamiento. Pero, aunque en dicho su-

puesto los hechos se produzcan en un espacio dinámico, o mejor aún, sean estricta movilidad, no dejan de implicar una idea de presidio: todos crecen y se mueven por el impulso del centro a la periferia, es decir, están regidos por el aro más encerrado.

En el caso del poeta preso de su alma o prisionero de sí mismo, se revela con todo su relieve trágico otra certeza de la búsqueda del yo; culmina el afán de discernir el límite del yo, la superficie del numen. ¿Quién encierra a quién, el poeta a su alma o ésta a aquél? El lirismo como radiación de la movilidad íntima es una fuerza que tiende a salir para adueñarse del espacio. Si — para hacer una mera hipótesis morfológica — la energética lírica se volcara hacia afuera, siguiendo una dirección centrífuga, tomaría (desde el momento de la emisión y en el trance de la extraversión), una imagen geométrica de ondas concéntricas, las cuales se empeñarían en rebasarse unas a otras en una ebriedad de liberación o impulsadas por un destino creador.

El solo título de “Presidiario Inocente” contiene toda la aventura del alma encendida por el halo que dura en los adentros, toda la tragedia de la evasión aguzada por el lirismo.

Supervielle lleva la lucidez y el ensueño una a babor y otro a estribor durante su viaje y sus sondeos bajo la estrella de la poesía.

.

Panorama de la Poesía Uruguaya en el Siglo XX

Por

Luis Giordano

Panorama de la Poesía Uruguaya en el Siglo XX

El asunto que me toca tratar abarcaría — tomando al pie de la letra la indicación titular — un vasto paisaje que, entroncado en sus límites con el romanticismo finisecular, rozaría las regiones del simbolismo e internándose en las oscuras cuevas decadentes, llegaría hasta las formas más agudas de la Vanguardia, la Nueva Sensibilidad, la Poesía Pura y el Superrealismo, formando parte de él todos los personalismos estéticos y las capillas contemporáneas que han surgido — al conjuro de las ideas nuevas — en estos últimos años de brusca inquietud y trajín intelectual.

Sin embargo — felizmente — los límites de este presuntuoso latifundio son mucho más estrictos.

1. — Un concepto frecuentísimo — en arte en general — da un contenido especial a la medida de **siglo**. Se dice habitualmente — y esto es un lugar común en la nueva crítica — que el siglo XX apenas comienza después de la conflagración del año 14.

La continuidad ininterrumpida de los actos y las ideas humanas — considerada con criterio eminentemente histórico — dió, sin duda, una dirección y un contenido muy determinados y tangibles al Arte y al pensamiento del siglo precedente.

Esa dirección y contenido se infiltraron a través del novecientos y continuaron sin variante ni voluntades diversas a las que orientaron a los hombres de aquel tiempo. Y especialmente en estas latitudes que sobre todo en los caminos literarios han sido tributarias, a ese y otros respectos, de las letras y el pensamiento de la Europa Occidental.

No es extraño encontrar, en nuestro país, las determinantes inconfundibles del decadentismo en pleno siglo XX, por los años 1915 y 1916. Y no en lo exclusivamente esencial — que clásicos, románticos y decadentes siempre los hubo y los habrá, — sino en la exterioridad expresiva de los medios técnicos de elaboración literaria.

Pero, lo que es evidente, es la aparición, en todo el mundo, de un espíritu nuevo, a consecuencia indudable de la referida conflagración Europea. Es verdad que muchas atentas conciencias ya estaban despiertas antes a esta voluntad de crear un arte, una filosofía, un hedonismo singulares que diferenciarian nuestro tiempo y le dieran autonomía y contenido propios (como Apollinaire y Picasso, por ejemplo) pero lo cierto es que ella no se propagó de manera realmente apreciable hasta pasados los años 1918 y 1919.

El siglo XX — con contenido nuevo y distinto — recién se inaugura en estos años.

Para el aéreo mirador de mi avión — en tiempo de aviación ningún panorama puede ser otra cosa que un vuelo de pájaro — la movilidad traslaticia podrá ofrecer una insospechada variedad, mucho más pintoresca, sin duda, que la que presentaría un paisaje inmóvil visto desde el torreón de los atisbos.

II. — Otra limitación radica en el programa y plan de estos trabajos. Los escritores en prosa serán tratados en otros capítulos: los novelistas, críticos, ensayistas, etc., tienen asignado su lugar propio. Los escritores en verso, pero de marcada tendencia gauchesca, son estudiados aparte. Lo mismo ocurre con los poetas de cierta transcendencia.

Quedan así, estas páginas, en cuanto pretendan ser un panorama, invadidas de ciertas brumas concientes. El método obliga a ello y apenas me será dado tomar la alta verba de Sabat Ercasty, la fina infiltración filosófica de Oribe y la ritual armonización cósmica de Ipuche como puntos de partida o de mira, cuando lo requiera la inclinación del paisaje.

III. — Es un poco aventura de explorador la de buscar entre los nuevos poetas aquellos valores efectivos, que han de permanecer, y que darán a algunos, actualmente conocidos en la *élite* de los gustadores o entre la gente del oficio, el ascensional empuje del renombre.

¿Quién puede decirnos — en esta hora de constante renovación y de inquietud — de revisión y purificación de valores — de dónde ha de salir la enhiesta torre, desde la que — una voz esencial — llena de unción, dirá un día, con acento inédito, la verdad escondida o la descubierta belleza?

Resulta tarea más que difícil hacer divisiones, enumeraciones y encasillamientos, en esta materia. Algo más fluyente, difuso e impreciso sólo puede encontrarse en los sutiles grados de la música. Una la-

bor crítica objetiva tendría, sin embargo, la ventaja de evitar, con personalismos estéticos o preconcebidos subjetivismos, imperdonables errores de apreciación. Considero, a pesar de ello, imposible hacerlo así, aun en contra de dicha ventaja, tan respetable, por las siguientes razones de estrategia y lógica.

La primera. Los escritores de quienes debo ocuparme — promoción inédita, flora novísima, recentísimo amanecer — son en su gran mayoría jóvenes y aunque algunos acusen ya una personalidad muy aguda — todo hace prever que el encasillamiento que yo hiciera hoy — valiéndome para ello de una crítica objetiva — habría de ser siempre a beneficio de un inventario futuro, quizá más certero y sin duda más conciente.

La segunda. Personalmente me repugna toda ubicación demasiado fija. Tengo algo de vagabundo y me place mucho viajar, oscilar entre el vaivén de las ideas y las olas, y hacer lo mismo con los personajes de mis cuentos. Sé que la ósmosis intelectual moderna da al espíritu un alimento que tanto trae el soplo sereno del clásico como la inquietud del barroco y que un poeta de hoy es, más que nunca, y a veces a pesar suyo, voz ecuménica que viene de los cuatro o los cuatrocientos vientos del mundo.

Quiero dejar el lastre académico — bueno para las montgolfieras del siglo pasado — y entrar sin sospechas y líricamente, por la selva casi inexplorada. Decir aquello que el poeta me sugirió a la primer lectura — impresionismo — o a la centésima — acendramiento. Pero con la única iluminación de las reaccio-

nes personales del yo. Si se quiere, con un subjetivismo a veces absurdo y hasta un poco monstruoso.

La tercera, y última. Porque conozco a mi generación: encasillar, encerrar, encastillar, son verbos desconocidos para ella y la facultad de acción que indican no tiene sentido para las jóvenes personalidades de nuestra era poética. Es como poner banderillas de fuego al toro.

Así — es verdad — esta razón final es más de estrategia que otra cosa.

IV. — De lo mismo, surgen las mayores dificultades. Tanto por imprimir a este estudio un aspecto eminentemente subjetivo como por ocuparme en él de sensibilidades nuevas.

Yo soy un hombre de mi siglo, pero no tan joven ni desprevenido que no haya sufrido las intoxicaciones del simbolismo y sus consecuencias. Las fuertes mareas del positivismo, hicieron que mi pensamiento estuviera pendiente en la latitud del siglo XIX, y el haber bebido las primeras emociones concientes del Arte en los maestros franceses de la palabra, sumergido mi espíritu en el marino caracol sonoro de Claudio Debussy, lleno de disonancias y vaguedades y mis ojos en las cambiantes, irisadas tonalidades del impresionismo, me acostumbraron a sentir y amar demasiado tiempo y con excesiva intensidad tal vez, lo que en nuestra hora de saludable reacción, es ya sintomático de un tiempo y un espíritu que han cumplido definitivamente el ciclo de la historia.

La constante de la buena fe interior me tiene así

sometido a frecuentes llamados al orden. Cuando el dadaísmo pirueteaba entre las manos de Tristán Tzara o surgía con el surrealismo la continua barahunda de un romanticismo renovado de imágenes incontables, los llamados del positivismo, infiltrados en largos años de estación universitaria, pretendían corregir los entusiasmos demasado ardientes y briosos que la novedad me traía. Y cuando el fauvismo y el cubismo, cada uno decía la faceta incuestionable de su verdad de creación o construcción, o cuando la música nueva de bruscos simultaneismos o de recuperada limpidez de Stravinsky traía al alma el sentido de recuperaciones insospechadas, los gustos estéticos que habían deleitado los ojos o el oído con los pintores y músicos amados, estaban allí, como vigilantes muy celosos, para impedir que invadieran la torre de sus predilecciones los recién venidos. Y era necesario recurrir al sentido del deseo fecundo del artista, de diferenciar su tiempo y su obra, y hasta a consideraciones de flexibilidad psicológica, para espantar las redes absurdas que pretendían atraparme.

Con la poesía me ocurría lo propio, y aún me sigue ocurriendo. Cuando un poeta cae bajo mis ojos ávidos y yo logro, por la emoción, hacerlo ascender hasta mi corazón, siento en seguida las antiguas delicias inolvidables que las formas, para mí ya recibidas, de la belleza, me producen. Nada ha de extrañar entonces a quienes quieran escuchar mis impresiones, sensaciones, o lo que sea, sobre los nuevos poetas uruguayos — que mirando y sintiendo a la vida y al arte nuevos tal cual son — y sabiendo cabalmente lo que representan, en su actuante inquietud renovadora y sutil — yo encuentre,

constantemente, en sus intérpretes líricos, asonancias, discretas o veladas, clarísimas o incisivas, con aquello que formó mi espíritu y construyó — sin duda — la florecida aurora de nuestra generación.

V.—Nuestra generación — que alcanza, por término medio, la treintena de años — ha sentido, más que ninguna otra, las consecuencias políticas y sociales de los acontecimientos contemporáneos. Y ello de una manera vital, vale decir, no infiltrada por el libro o la meditación filosófica, sino sentida directa y eficazmente.

Ha comenzado por una revisión total de valores, destronando a la mayoría de los ídolos elevados por la frivolidad y el palabrerío románticos y lacrimosos. Y lo ha hecho, con un ardor, una seguridad, y unos medios que, no parece vuelvan aquellos a levantarse de sus cenizas.

Todo lo rancio, académico, lustroso, grandilocuente, ha sido desalojado del sitio de la atención, vuelta dinámica, de la vida contemporánea. Los prejuicios que levantaban una inabordable muralla de pequeñeces exteriores, los venidos de principios estéticos erigidos como inviolables o de formulismos lógicos sostenidos como infalibles, hanse desvanecido, como brumas, ante el gran viento de libertad que el siglo conoce. Libertad, por otra parte, que no ha servido, por cierto, para el desorden y el desafuero, sino, por el contrario, para el encauzamiento y la buena distribución de justicia.

La pereza de los estetas estratificados en una pose ridícula, el antiguo régimen de promoción, mediante herencias repetidas de cátedras y de prestigios, el maras-

mo escolástico de los círculos estrechos, van siendo sacudidos por manos vigorosas, por ágiles temperamentos y por el bucear constante de anhelosos espíritus.

Generación nueva, pues, que conoce los goces y las amarguras de la vida. Sin disfraces ni retóricas mentirosas. De un realismo efectivo. De una acción fatalmente tendida hacia el progreso. Nervios blindados de acero para resistir el feroz choque de la vida ciudadana, en una urbe de cemento y motores de constante rezongar. Equilibrio mental perfecto hasta donde sea posible — deshumanizado, en el sentir de algunos.

Desarrollo adultó de la inteligencia, sin balbuceos, ni ñoñeces. Afán fundamental de construir espiritualmente el siglo que le toca vivir.

• Por una parte, crítica de los sistemas políticos, y repudio de las formas anodinas de obrar. Exégesis filosófica que destierra las inexactitudes del positivismo, demasiado evolucionista, que conoció la generación que nos precedió, oponiéndole, de una parte, la viva, ardiente verdad del alma y de la otra — en la faz práctica — la revolución. Asimismo, aparición de la nueva estética que tanto viene de la elaboración de artes nuevas, como el cinema, como de la convulsión fecunda que han sufrido las artes tradicionales. Y de las cosas no puramente artísticas. Hay una estética de la máquina. Nueva estética, que corrige la antigua, ya insuficiente para explicar las relaciones en el creador de arte — sacudido por fuerzas inéditas — como las que se producen en el público espectador o auditor, multiplicado por millones, merced al libro, al periódico, al telégrafo y a la radio-trasmisión.

Todo esto es ya estado hábil para la aparición del

espíritu nuevo. Y, en parte, su consecuencia, por el infalible tejido de las causas y los efectos.

La virilidad de nuestro tiempo, el afán deportivo y el temperamento aventurero, únense al humor irónico y al desprecio por la fugacidad de la vida, para desterrar, de una vez, toda inmovilidad de fórmulas recibidas y de tradiciones sin contenido.

El ring, el cine, el jazz, los tonos definidos y las puras líneas despojadas de esfumaduras, el deseo del record y la aventura — los campos de deportes decorados de muchedumbres vibrantes y tensas, acusan ya, exteriormente, la desaparición definitiva de los apolillados, del afeminamiento retrógrado del salón, y de la necromancia de los museos y monumentos.

La vida, sutil, rápida, ardiente, vulgar, anhelante, supercalificable, atrae al hombre, le arrastra, le sacude, le vuelve al fondo de sí mismo, y le pone en contacto frecuente y eléctrico con todos sus semejantes — los más remotos y los más extraños — y con todas las cosas — las más extrañas y las más remotas.

Un espíritu nuevo ha nacido. De su existencia innegable dan una prueba acabada, vibrante y recia, como un uppercut, la arquitectura viva de Le Corbusier, de Peter Behrens y de Mendelsohn y las travesías arriesgadas del océano en fuertes aviones como las de Lindberg o en pequeños esquifes, como los de Alain Gerbault.

VI.—Me atreveré a esquematizar la evolución de la poesía nueva solamente confiado en el aporte de Valéry, de Goudal, de Epstein y de André Breton.

Así estaré — después — en condiciones de penetrar,

de una vez, en nuestro propio campo y con estos elementos de referencia, intentar descubrir los nuevos y aún los novísimos valores de la poesía uruguaya en el Siglo XX.

El lenguaje hablado es el resultado de lentas y muy complicadas transformaciones fisiológicas y psicológicas, pero ha nacido como consecuencia de la vida de relación y como el instrumento indispensable para el entendimiento entre los hombres. Ha tenido, pues, siempre un carácter eminentemente práctico, utilitario.

La Poesía — desde remotos tiempos — empezó a darle al lenguaje un contenido especial, de marcada tendencia antiutilitaria: ni necesario, ni práctico. Podría pasarse sin ella y el mundo y la vida nada habrían sufrido, ni sentido. Casi ni se hubieran apercibido. La modernísima doctrina que el ilustre Soffici sostenía desde Lacerba, tenía ya — en la poesía primitiva, desprovista de toda cultura superior — una comprobación histórica.

Pero, sin duda, que esto no impidió a los poetas — al manejar el lenguaje — que siguieran constreñidos dentro del marco de la lógica general y recibida.

Jean Goudal — en su excelente obra **“Volontés de l'Art Moderne”** — se expresa así: “El nacimiento y la evolución de la poesía aparecen, en la historia del lenguaje, como el largo esfuerzo de los hombres para llegar a **des-interesarle** de su origen y contenido prácticos”.

Técnicamente, se fueron inventando, después, diversos métodos para provocar, por si solos, la idea de que la poesía se instalaba en ellos. Fueron, el ritmo y la rima, matizaciones y modulaciones que bastaban para

conferir al lenguaje hablado, el aspecto propio de la audición que conducía a un universo lleno de magia y encanto singulares.

Ese estado de **carmen** poético, se consigue mediante el traslado del universo utilitario o real, a una región ideal, por la que el poeta obliga a penetrar a su público, mediante el manejo de un instrumento que siempre había servido — y para ello se había creado — para resolver la comunicación práctica entre los hombres.

Durante siglos, el acostumbramiento del oído y de las facultades de receptividad del público auditor, fué elaborando las reglas retóricas — y a medida que el tiempo y la costumbre progresaban, confiriéndoles una rigidez muy grande — de la que era imposible salir, desde que el estado de encanto sólo era provocado mediante el uso y aun el abuso de esas reglas. Ocurrió así el extraño fenómeno de que la poesía — desprovista de contenido real y distinto de la prosa — sólo se diferenciaba de ella en el tejido ordenado y preparado de las palabras.

La perfección se lograba aprovechando la repetida lección de ritmos y rimas consagradas por esos estables y únicos procedimientos. En el creador de arte, en el poeta, el estado de **encanto** indispensable al fenómeno de la creación, sólo se producía mediante el uso de pacientes gimnasias a través de ceñidas formas, de ejercicios parejos y siempre semejantes.

Se aspiraba a crear el estado “sui generis” poético, por medio de la sucitación de imágenes de trabazón lógica; pero a consecuencia cuanto más de la exterioridad de los vocablos ensamblados de cierta manera, que

ya — por si solos — predisponían el espíritu del espectador.

Nada hizo el romanticismo que no fuera predicar exteriormente contra lo recibido. Hondamente, respetó — dice certeramente Goudal — el estatuto lógico del lenguaje.

Recién es con Arthur Rimbaud que se formulan poéticamente los principios de la libre estética, que quita al vocablo — usado con intención — toda “significancia”. Estos principios no fueron llevados por los simbolistas a sus más lógicos extremos, sino que fueron aprovechados para abusar de las relaciones de la música con la poesía. Pauly Valéry lo dice: “Lo que fué bautizado como simbolismo se resume muy fácilmente en la intención común de muchas familias de poetas... de devolver a la Música su patrimonio”.

El mismo Paul Valéry en el prólogo a “CONNAISSANCE de la DEESSE” de Lucien Fabre ha hecho una exégesis muy sutil del simbolismo que pretendo — ahora — resumir. Los problemas de la poesía, dice, fueron abordados en esta crisis por todos lados. Teóricamente, se ponían en tela de juicio todas las formas recibidas y con un ardor y un entusiasmo nunca vistos.

Algunos, conservando, sin embargo, las formas tradicionales, se dedicaban a depurar el verso de todo elemento extraño a la poesía. Así huyeron de ella, las descripciones, las sentencias morales, la filosofía. Otros — dice textualmente Valéry — y ya veremos cómo aun a nuestros poetas es aplicable la observación: “daban a los objetos significaciones infinitas que suponían una metafísica escondida. Usaban un delicioso material ambiguo”.

La antigua prosodia era atacada por todas partes también y nacían la audición coloreada y el arte de las aliteraciones se revelaba en gran escala. Algunos, por otra parte, volvían a una Arcadia de simpleza y limpieza inéditas, aprovechando la poesía popular.

El pensamiento mismo era, pues, desalojado de las regiones de la bella esquivia. Valéry continúa: “Parece que el pensamiento abstracto — antes admitido en el verso mismo — habiéndose vuelto imposible de combinar con las emociones inmediatas que se deseaban provocar a cada instante, exilado de una poesía que quería reducirse a su esencia propia, horrorizado por los efectos de sorpresa y de música que el gusto moderno exigía, se hubiera trasportado a la faz de preparación y teoría del poema”.

Sin embargo, el patrimonio que dejó el simbolismo integral francés especialmente — aun cuando su mayor eficacia se reveló en el goce de la expresión musicada y sonora — fué fecundo, pues sirvió para romper de una vez con las tradiciones que ataban a la poesía y la esclavizaban a rancias disciplinas retóricas.

Pero, ello conducía, naturalmente, a algo perjudicial al arte del lenguaje. En otras artes, la reacción cubista, con su afán constructivo y arquitectural, iba a corregir las vaguedades y los personalismos del impresionismo y algo similar podría ocurrir con la música; pero en la poesía, un individualismo fatal se erigía como el único señor respetable — permitiendo así que en ella entraran los ignorantes y los dementes.

Los públicos — desengranados, diré — de las complicaciones mallarmeneanas, de las sutilezas íntimas del decadentismo y de la frialdad parnasiana — se refugia-

ron en el cinema, en la novela y en el music-hall buscando la fuente de emoción sincrónica que para ellos ya no brotaba de la poesía.

Las exageraciones a este respecto han sido defendidas por las mismas escuelas literarias. El principio de las claves es un patrimonio que los artistas no quieren perder. Por eso, Ungaretti, refiriéndose a ello, dice: "El canto vital, el núcleo mágico esencial, aquel que conserva en sí las más lejanas vibraciones, los relampagueos y los temblores, y los propaga al infinito, no puede ser entendido sino por un núcleo muy restringido de iniciados".

Así, pues, todo esto ha **desenfocado** la sensibilidad.

Y su consecuencia ha sido la aparición de la Poesía Nueva, si es que no se prefiere — hasta por inclinaciones sentimentales — creer en el principio de la fatiga de la emoción estética, que ha estudiado Epstein. Siguen todavía muchas capillas literarias bajo la égida del simbolismo. Pero se abandona un día, la última preocupación. Y — libre también de inclinaciones musicales — la poesía penetró, denonadamente, en todo terreno. El lirismo nuevo enfocó, entonces, todo tema. De ahí su inédita novedad y su belleza auroral.

Con la particularidad de que, como **todo** se exponía a los reactivos del espíritu del poeta, éste lo hacía incidir, caprichosamente, sobre lo que más le atrajera, por causas absolutamente arbitrarias. Nació así un individualismo efectivo y profundo, lleno de novedad y atracción. Pero que venía de las fuentes auténticas de la vida íntima y subconsciente, en todo caso, de la vida intelectual.

El mismo Epstein en su "POESIA de HOY" dice:

“Habiendo elegido el poeta reproducir esa su vida, más que la vida actuante, exterior, disminuída, especie de vida media de la humanidad y buscando aproximarse más y más al subconsciente, las reglas que guían su tiempo crítico son tales, que ellas tienen por efecto suprimir la crítica, que traería una disminución de esta sinceridad copiosa, diversa y explosiva, detrás de la que se corre”.

En este camino, es el Superrealismo quien, abordando el análisis experimental y psicológico, declara a las formas intermediarias de la conciencia, el sueño, el estado mediúmnico, etc., fuentes tal vez esenciales de la poesía. Nada consciente quedaba ya en trance de ser olvidado. Ahora se aborda definitivamente el umbral de la inconciencia y los balbuceos de la imaginación. El fondo individual de la especie humana — expresándose por medio de la palabra — está dando las muestras, con todos los poetas modernos, en mayor o menor grado super realistas, de un inagotable venero de belleza y emoción. Y reintegrando al mundo de la poesía a infinidad de espíritus que parecían extraviados.

La paradoja es interesante: la manera y los temas de la poesía tradicional, pretendían dar algo así como las directivas emocionales de la humanidad esencial, porque expresando — por medio de logismos recibidos y aceptados lugares comunes — estados de espíritu generales o que intentaban serlo, procuraban mostrar lo que hay de permanente en el alma humana. Craso error que la poesía nueva ha desalojado para siempre de los círculos de la crítica. Era como pretender enseñar la circulación de la sangre en una de esas horribles

figuras despellejadas. La Poesía Nueva, despojándose de previos engranajes falsos y puesta a actuar en la infinita matización del alma buscando su fondo incógnito y brumoso, con la intuición y el sueño, es más ciertamente una enunciación humana por lo mismo que es más individual, vale decir más esencial.

Se ha hecho notar a este respecto que el afán de tomar todo el **dato objetivo vital** para hacer reaccionar el espíritu de manera propia, ha llevado al poeta a una especie de “permeabilidad pasiva a la sensación, verdadera inhibición cerebral”. **Nada** deja de atravesarle y el sentido de la elección hace crisis y puede desbordarse por entre los diques de lo feo, lo ridículo o lo monstruoso.

Dejando, pues ir a la Poesía por tales caminos, sin control ni miras fijas u oscilantes ¿no se arriesga, acaso, su propia existencia?

Paul Valéry se hacía esta pregunta, después de contemplar la inmensa facilidad que se presentaba a los nuevos poetas. Opuso, entonces, genialmente, al arbitrario de la creación, el arbitrario de las reglas. Se llevaría así al espíritu del poeta por el camino de todas las dificultades creadas y por crear, para obligarle — con la creación emergente y la contenida armonía — a proclamar el triunfo del espíritu sobre las imperfecciones de la materia, fuera ésta tan impalpable como la palabra y su manejo.

VII. — Esta evolución de la poesía moderna se ha experimentado en nuestro medio intelectual de una manera casi similar — y contemporánea a la que acabo de exponer — en lo que especialmente se refiere a estos últimos años de creación literaria.

Nuestros poetas jóvenes se han sentido liberados — por razones de espíritu y de tiempo — de todas las retóricas, antiguas y modernas. Aquéllos que han sometido su inspiración a ellas, ha sido más bien por alarde inteligente que por creencia en su eficacia.

Algunos han entrado en la “metafísica escondida” de que habla Valéry.

Otros, los menos, dejado fuir el inspirado torrente de sus emociones y sensaciones sin ningún obstáculo, ni los prosódicos, ni los ortográficos.

Los más, comprendido que todos los temas del mundo y la vida son del patrimonio de la poesía. Con tal que sean vistos y sentidos con la expresión siempre inédita de una individualidad.

Se ha sufrido aquí, la inquietud del tiempo y su viva actividad. Se ha comprendido el encanto sutil de las lunas eléctricas y de los sonidos dispersos de la muchedumbre.

El balanceo del volatinero ha sugestionado a algunos; a otros la rítmica gracia — entre clásica y nueva — de una bailarina.

Cuatro publicaciones absorben y explican esta actividad y se aperciben en seguida, en ellas, las variedades y amplitudes de nuestro mundo literario, caracterizado por una especie de individualismo anárquico.

“La Cruz del Sur” — levanta, recia, su envergadura de descubridora y se place en comentar y dilucidar los más interesantes problemas de estética contemporánea. “Alfar” — siguiendo su tradición coruñesa — sigue elaborando poetas y promoviendo en sus páginas a los jóvenes valores.

“Cartel” nerviosa y avizora — indica también a

los nuevos y sugiere la inquietud del tiempo con su ágil dinamismo. "La Gaceta de Montevideo" comienza ahora — 1930 — con cierto afán socializante, a mostrar su capacidad de divulgación de los nuevos escritores.

Es en estas publicaciones que habrá que encontrar seguramente— la mayoría de los nombres de los poetas nuevos, pues desde ellas, sirviéndose como de trampolines se han arrojado casi todos a la ávida e hirviente curiosidad del público.

La nueva generación en su totalidad no ha sometido sus obras al sacrificio, generalmente heroico, de la Vanguardia. La promoción poética nacional del año 1925 a hoy es, más bien, en general, exponente de un cumplido subjetivismo — dentro de naturales diques. La dilatada historia que tan atrevidamente pretendí resumir recién, vuelve a repetirse — en el corto espacio de estos cinco años — merced a esas extrañas leyes de las interferencia espirituales, consecuencia de tantas y tan remotas influencias.

Podremos ver — dentro de unos instantes — como subsiste aún en ciertos límites el parnasiano, como la libertad nihilista de las formas se acusa en otros y como en algunos — dando a los objetos intenciones de claves íntimas — retoña otro simbolismo.

Una gran amplitud y flexibilidad se requiere pues, para comprender todos los gustos y tendencias que se han mostrado y aun inaugurado en dichos años.

Apenas me será posible enumerar la producción poética referida y esbozar — en rápido deslizamiento — algunas siluetas.

Junio Aguirre, Juan Carlos Abellá, Da Cunha Dotti, Carlos Alberto Clulow, Ramón M. Díaz, Gervasio Guillot Muñoz, Blás Genovese, Enrique Garet Mas, Carlos Alberto Garibaldi, Heguy Velazco, Martínez Albín, Mario Menéndez, Julio Silva, Julio Verdie, Cipriano Vitureira, Juan Carlos Welker, Humberto Zarrilli, entre los que han reunido en volumen su producción poética y aun Alvaro Guillot Muñoz, Augusto Mario Delfino, Fernando Pereda, Pablo Picatto y Mario Esteban Crespi, entre muchos otros que todavía no han publicado en un tomo completo sus poemas, merecerían una atención y un estudio que sobrepasaría, sin duda, a hacerse de manera completa, los límites de tiempo de que se dispone.

VIII. — Hace ya muchos años un grupo de amigos — iba — emocionado y aun estupefacto — a acompañar los restos mortales de Andrés H. Lerena Acevedo, que había sido artista sumo y hombre de íntima, profusa y arraigada sensibilidad poética.

Su libro único — aparecido en aquel momento de transición literaria y de otras cosas — había elevado un coro de voces admirativas.

“Praderas Soleadas” — embargó nuestra alma de jóvenes, pues su acento, desprendido de toda turbia pose, buscador de severas limpiezas de lenguaje es de una categoría espiritual de las más hondas.

Una angustia lírica se entrecruzaba con las visiones iluminadas. Y — la muerte prematura — confirmaba, acerbadamente, esa imprecisa agonía...

“¡Oh, cómo es difícil vivir, corazón fatigado!” decía Enrique Federico Amiel en una página dolorida de

su Diario y esa sensación la vió repetida en sí mismo Lereña Acevedo.

“Praderas Soleadas” — anunció — revelando un espíritu muy singular y penetrante de poeta a la generación nueva, que abandonó de una vez las brumas decadentes para viajar por caminos más precisos y más ciertos, en todo caso más inéditos.

IX. — Los binomios fraternales — al estilo de los Goncourt y, en otra categoría, de los Rosny — no son frecuentes y menos todavía en estos países.

Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz — sin embargo — son, a este y otros aspectos, una verdadera excepción.

Ciertamente que la silueta de estos jóvenes escritores deberá hacerse de manera más cumplida y certera en el capítulo referente a la crítica contemporánea, difícil senda de sus predilecciones, donde — demostrando una acabada maestría — han perfilado la excepcional caravana que se inicia con Lautreamont, sigue con Supervielle y con Marcel Proust y llega hasta Arsène Isabelle y Carlos Reyles.

Severa autocrítica, afinación sutilísima, calidades extrañas a toda vulgaridad y trillo, han obligado a los hermanos Guillot, en su condición de poetas, a una sometida y decantada producción limitadísima que no sobrepasa un discreto número de obras.

Gervasio ha reunido sus poemas en un tomo publicado en 1926 en la Editorial “La Cruz del Sur”; en cambio Alvaro, mantiene aun dispersa su producción poética en revistas y periódicos rioplatenses y franceses.

Hermanos gemelos, nacidos al finalizar el siglo precedente, surgidos en una familia de entronques histó-

ricos, viajaron siendo aun muy jóvenes por tierras de Europa y América, habiendo vivido largos meses en París de donde seguramente han traído su acentuado gusto por la lengua y cultura francesas. Entre sus obras y sus vidas hay diferencias, pero tan sutiles que es preciso agudizar el análisis para descubrirlas.

En Alvaro, tal vez mayor sentido de la objetividad, reflejado en el plano lírico con cierto humor. En Gervasio, aumento de algunas cualidades subjetivas, engarzadas con vaivén sentimental y crítico, a los objetos. Pero, en términos menos generales y abstractos, ambos son viajeros de fraternal atención por caminos similares y latitudes de idéntica amplitud, apareciendo, entonces, las zonas dispares de su poesía alumbradas por iguales reflejos.

“Misaine Sur L’Estuaire” de Gervasio Guillot, nos revela un verdadero poeta nuevo. Su calidad se descubre en las dotes de una expresión múltiple — en un arte sometido a la ley de “economía”, sobrio, contenido — y en un ilimitado lirismo.

En los medios de expresión exteriores Gervasio Guillot es tan pulcro en el ritmado como un clásico; tan libre, por otra parte, que puede llegar hasta la forma del versículo y la prosa poemática como lo hacen Claudel y Spire, pensando, en los interludios, por todas las variantes del verso y las inaparentes rimas, que sólo descubren aquellos oídos emocionados y hábiles, por encima de la voluptuosidad periférica del goce musical primario.

Estas variantes formales se justifican a sí mismas, sea por el asunto del poema, o por más hondas razones de civilización auditiva, en las que entra, por manera

principal, la consciente y limpia elección del material poético.

El arte poemático de Gervasio Guillot conoce una **economía** muy bien equilibrada. La medida no le impide hacer descubrimientos. De sus poemas han desaparecido todo balbuceo, toda onomatopeya y todo palabrerío incontrolable.

El lirismo se encauza, se somete a reacciones intelectuales, se limita, se le pone en los diques de la regla o del arbitrario. Tiende a lo que Baudin llamó "patético inédito" y Ozenfant y Jeanneret calificaron de especie de "lirismo matemático". Me es imposible dejar de citar el axioma conocido del ilustre Georges Braque: "Amo la regla que corrige la emoción".

Es lo que M. Georges Pilliment, comentando la obra de Guillot, ha dicho: "La mirada se acostumbra a unir todos los elementos de un paisaje en un cubo perfectamente tallado, perfectamente a plomo".

Ese lirismo se descubre también en los más nuevos poemas de este autor — aun inéditos. **EXTENSION** — es la realización, en el mundo del ensueño, de la mayoría de los datos de la ciencia moderna. En él se proyecta sobre los planos de la infinitud, de la eternidad, de la velocidad, la extensión o la duración — la sensibilidad metafísica y ensoñadora.

"Torrente de silencio cortado por los astros.

"Miraje del éter, del centro, de los límites.

"Miraje de la bóveda y de la vertical..."

Y más adelante

- “El rayo es vencedor de la sombra, pero es aniquilado
[por la extensión.
- “La atracción domina y ordena las órbitas, pero es ane-
[gada por la extensión.
- “Los puntos cardinales, firmes a través de las trasla-
[ciones, se pierden en la extensión.
- “Tiempo — fluído que arrastra el sueño del vacío y el
[vacío del sueño.” etc.

Como ha podido verse, los caminos de este lirismo se hacen en todo sentido ecuménicamente. La rapidez del vuelo conceptual permite el entrecruzamiento de las imágenes y hé ahí cómo le es posible a este poeta llevar, siempre dentro de su misma expresión, el pensamiento y la imaginación de lo zodiacal a lo geológico, de lo universal a lo humano.

Paul Dermée afirmaba, ya hace algunos años, que un poeta es un alma ardiente conducida por una fría cabeza. Y lo decía en una fórmula matemática: $\text{Lirismo} + \text{Arte} = \text{POESIA}$.

Gervasio Guillot por su parte nos explica:

“Mesana: es el principio de movimiento, el orden en el querer, la blancura alrededor del mástil, la unión de la energética mecánica y biológica. Estuario: es la extensión cambiante y apenas medible, en la que hay peces y salinas fibras.”

Parece, sin duda, que el desiderátum reclamado por Dermée, estuviera también formulado por nuestro joven poeta y que — en sus latitudes posibles, lo hubiera alcanzado con éxito.

En Alvaro Guillot se encuentran y ocurren, como de-
jo dicho, síntomas paralelos. Sobriedad, concisión, auto-
crítica muy severa, expresión muy matizada, lirismo uni-
versal y sintético.

El gusto por ciertas formas de dandysmo, por va-
gabundeos literarios, por detenerse en los más bellos
jardines del exotismo de fin de siglo, han plasmado
en Alvaro Guillot una personalidad muy interesante
y que aguarda al crítico capaz de asirla. Marcel Proust
— inventor de voluptuosidades — le sumerge en medi-
taciones y placeres estéticos de una categoría excep-
cional. Arsène Isabelle — le encanta con sus gustos ci-
negéticos — y le contagia del mágico placer de com-
templar las islas escalonadas a lo largo de la costa pla-
tense, de cielos decorados por el vuelo de argentinas
gaviotas y de patos maragullones de perfiladas enver-
gaduras.

En el campo criollo — se encuentra Alvaro, un día
con una comadreja. Ausculta en seguida, a consecuencia
de la repentina aparición, la pistola Colt; pero un Pa-
rís de siglo XV, aparece detrás de una nube gótica.

Sacudida la geología por una vertiginosa rotación
— el poeta puede ver del fondo del cielo venir esa men-
sajera y del otro fondo del recuerdo la ciudad donde vi-
viera adolescente:

“París, ojo único de este enorme
Polifemo disforme
Que es la tierra.”

Se han perfilado aquí — en el plano intelectual —

los radiogramas oscuros del pasado, de la presencia ausente y de la velocidad en espiral.

Una noche, Alvaro Guillot — en el límite mediúmnico — por un espontáneo procedimiento de elaboración poética vió la “Metrópolis Sideral” que dedicó al gran arquitecto de “Trois Rappels” y “La Leçon de Rome”.

La traduzco apresuradamente:

“Mi cabeza y mi cuerpo alargados. La mirada al cielo.
El movimiento del coche se afirma bajo la transparen-
[cia sideral.
La velocidad fija el control de las sensaciones y la re-
[ceptividad en acecho.
Ella calma el surgir precipitado de la conciencia y apla-
[ca la inquietud.
La corneta prolonga la rectitud de las calles sombrías.
[y ulula en previsión de accidentes posibles.
Mi cabeza y mi cuerpo estirados. La mirada al cielo.

Un firmamento ampliamente estrellado.

La escintilación y los guiños muestran al través del
[espacio el dinamismo del Cosmos.

Haciendo un esfuerzo para sustraerme a la sensación
de peso, disipo la creencia en la gravedad.

Sin gravedad, sin peso, acostado en el fondo del coche, la mirada en el cielo, transfiguro las nociones de zenit y de nadir y veo los astros como si fueran lejanos reverberos que mirara de lo alto de un avión.

La ilusión me posesiona. Tengo la certidumbre de estar en el interior de una navecilla de aeróstato, volando a desmesurada altura, y la convicción de navegar en

el aire, por encima de una metrópolis nocturna, donde hormiguean noctámbulos invisibles a causa de la sucesión de las distancias.

Sirio, Antares, Betelgeuze son reclames muy caros encendidos para la costosa fiesta de los ricos.

Orión muestra la línea de una avenida iluminada.

La fuerza de la ilusión, convertida en creencia me hace temer por la caída posible de mi cuerpo en el firmamento y siento el vértigo irresistible de caer en el cielo”.

Buen catador de horizontes literarios, Alvaro traza con palabras dignas de hacer la disección de un continente, el Signalment de Jules Supervielle o con humor desprevenido y sutil elegancia, la silueta enérgica de Carlos Reyles.

También hay en Alvaro Guillot ensambladura de arte concentrada con lírico valor surgente. Luego, su poesía —la que aparece con exteriores caracteres de tal o la que se introduce en sus biografías y críticas— es realmente poesía de contenido cierto de emoción y de belleza.

X. — Jesualdo Sosa —conocido en el mundo literario por su nombre Jesualdo, solamente,— ha declarado su unidad espiritual con otros escritores y aceptado —cosa bastante extraña en nuestro medio— que se le considere como un discípulo.

Puede definirse con aquellas palabras que citara hace unos instantes de Valery: “Da a los objetos una significación simbolista y metafísica y maneja un delicioso material ambiguo”.

Sin una definición —o una gran facultad de adivinación y hasta de pitonismo— no es, a veces, muy fácil, captar esa especie de alfabeto de Morse de tan íntimas sugerencias. Pero es indudable que esta clase de poesía, poesía en sí, es una de las manifestaciones típicas de nuestro individualismo contemporáneo. Verdaderamente ésto se acusa con ángulos más extremos en las publicaciones recientes del poeta. Jesualdo publica en 1927 y merece en seguida aparecer en nuestro escenario con propios relieves— su "Nave del Alba Pura" y recientemente "Hermano Polichinela". Jesualdo describe su "Nave": arboladura de sol, maderas de constancia, mástiles lunares. Cosa entre terrena, celestial y divina. Enseguida se le ve bogar, embriagada en la purísima luz del alba.

¿Subsistirá en toda la extensión del viaje tanafía armoniosa gracia de luz y aurora?

Hay como un optimismo integral en la franca frescura de su cielo, en la gratitud de su mar, en sus felices sentidos, en el día augural. Y el acento de esa fe se marca sobre todas las cosas.

Sin embargo del arrobó casi místico de esta poesía, de pronto aparece claramente humana:

"el mar florece de una dulce angustia".

.....

"la lámpara del ocaso, espejo triste..."

Entonces el declinar, en gris:

"Ya le llegan incoloros los vinos..."

"Y como todo era triste, de indiferencia triste..."

La calidad y el tono de Jesualdo oscilan entre ciertas atonales y alguna precisión, siempre brumosa, sin embargo. De ese modo, las más claras metáforas vuelvense ambiguas y se elevan a símbolos. De los límites de la música que sugieren, conducen, por espirales, hacia el centro de un cierto formulismo. Así, cuando repite conjunciones de palabras que no obran como reactivos lógicos, sino como impulsos de categoría espiritual: Ej. "el metal del tiempo".

La adjetivación es en Jesualdo extrarreal y libérrima y permite provocar evocaciones de latitudes remotas, ejerciendo de ese modo un verdadero imperio emotivo en el auditor que, irremediablemente, a través de una inconcreta imagen, cree percibir el rumor de las más lejanas asonancias.

XI. — Carlos Alberto Garibaldi —autor de "Tensiones y Alegrías", 1929— desmiente rotundamente, en cuanto se le conoce, aquella idea del ridículo poeta vagabundo, melenudo e intoxicado de café, que una fenecida época conoció. Es un hombre sano, bien puesto, de una elegancia standardizada, que irradia simpatía y sensación de bienestar. Un optimismo lleno de juventud le rodea. Sin embargo, tiene sus veinte años, alegres de tristeza, hechos ya con el trabajado amargor de una angustia.

Las naves de su alma, preñadas del viento de los viajes, conocen las delicias y los amargores del retorno. Esos hondos, intensos retornos en los inmóviles viajes de la vida, son para este poeta, la razón de un nihilismo total:

Ah, alma mfa, llega, llega; pero no llegues nunca.

No, no es ese repetido anhelo de "huir allá lejos" del poeta de "Brisa Marina", hacia una naturaleza exótica, apesar de los mástiles cargados de naufragios, sino el nietzscheano andar, el indio penetrarse del fakir, el viaje de puro retorno.

Triste viaje sin rutas
sin astros y sin noches
viaje triste de tristes
amargado en dulzores
Inmóvil de ritmos
viaje inmóvil.

Los medios técnicos de la poesía de Carlos Alberto Garibaldi podrían aún resentirse de cierto rebuscamiento. En cambio, en algunos versos, como en "Deseos", ellos son fluyentes, espontáneos y eficaces. Y nada valdría esa exterioridad constructiva si además no fuera acompañada de la expresión del Deseo, tan humano y juvenil

de tenerte más allá de los lodos,
más allá de los astros...
más allá de la carne, del destino y los sueños.

Sólo el individualismo nuevo es capaz de producir estos descubrimientos. ¿Quién hubiera dicho, al conocer a Carlos Alberto Garibaldi, de viva y ágil envoltura, que detrás de su límpida frente se abrían estos continentes de peregrina emoción y belleza?

XII. — Manuel Ruiz Díaz, autor de "Clangor" me da pretexto para evocar la propia sensibilidad de hace

años, de tan pretenciosas complicaciones ay! más aparentes que reales.

La lectura de este libro me convierte de pronto a mis dieciocho años. He aquí que la guerra europea está en su trágico apogeo. No ha sonado aún un sólo fox. Soy un niño casi: la ciudad empieza a mostrarme el encanto de su crepúsculo y el prohibido embrujamiento de los cafetines de arrabal. He trabado amistad —entre otros— con Manuel Ruiz Díaz. ¿Cómo éramos todos entonces? No teníamos en arte ni en poesía sino el asesoramiento de los profesores, complacidos en mostrarnos las antepenúltimas manifestaciones que gustaron a la generación anterior, es decir, fiambres de tres días. El parnasiano nos extasiaba, Mallarmé nos entretenía en sus vitrales y los relampagueos del romanticismo final alumbraban las lunáticas pláticas decadentes.

Como teníamos en el alma el deseo del exceso, y la metáfora, descubrimos al admirable Conde criollo y ¡había que ver el espanto de los timoratos y cómo se aguzaba el entendimiento de los tontos!

Los vasos griegos de Regnier eran deleite para muchas horas, el artífice de Los Trofeos recorría el vasto escenario de sus Conquistadores de oro, marfil y hierro y el Hermes de las Prosas Profanas levantaba, para nosotros, todos los telones exóticos, antiguos y modernos.

Se agitaban los incensarios decadentes. El eco verlainiano venía a través de la bocina de Rubén. Los nuevos de esa época amaban el Baile Ruso, la pedrería y el recamado; D'Annunzio hacía sonar su flauta y los Goncourt tenían muchos imitadores, en coleccionar camafeos o estampas chinas, joyas o emociones, telas o poses. Las aventuras de Roberto de las Carreras eran

referidas en salón hasta el que llegaban los dispersos suspiros de un Schuman trasnochado y sentimental.

Un día, uno de los de más edad, que había concurrido a la torre de Julio y buscado entre los alcoholes la humareda sibilina, consiguiendo sólo una afección hepática, nos trajo "La Rose et les Epines du Chemin" de Saint Pol Roux y aquel tomo del Mercure adquirió, de ir de mano en mano, el aspecto de un espectro. Pero, en verdad fué el antifonario de nuestros salmos. Manuel Ruiz Díaz bebía entonces en las fuentes de Vielé Griffin, de Albert Samain, de Fernand Gregh, de Gustave Khan y de otros sacerdotes del lirismo francés.

De ese bregar y leer y sentir salió "Clangor", publicado recién en 1925, provocando inmediatamente ese efecto especial que hacen las cosas que debieran llegar antes.

El encanto que encontró un simbolista trasladando las cinestésias de "El Carnaval" a sus poesías, lo repitieron después otros, evocando en ellas temas pictóricos. Tenues Watteau y Lancret se deslizan en los parques de las Fiestas Galantes y Machado ha realizado una obra íntegra de ese tipo de interpretaciones. La primera parte de "Clangor", "Colores", es completamente de esa estirpe.

Bilitis, el Carcax de Filotectes, el Clavicordio Demente, el Vino de Francia —que continúan y completan la obra de Ruiz Díaz— hoy un poco alejado del mundo impreciso de las formas —dirigiendo la sección Estadísticas del Banco de la República — muestran su acabado gusto por lo exótico, lo literario, la pompa del ballet, las sutilezas de estampas orientales y el tesoro

versallesco de fuentes y jardines. En una palabra, Manuel Ruiz Días da el tono de una personalidad desarrollada en el terminar de la primera veintena de este siglo, un poco embriagado del mismo vino de Francia, dosado a veces con demasiados propios arranques por el magnífico arzobispo de los Parques Abandonados.

XIII. — Fernando Pereda es solamente conocido por un corto, pero hondo y sutil ejercicio espiritual que se llama "El Balarín".

Recién ahora está a punto de dar a la prensa un libro de poemas, titulado: "Poemas del Gozo Breve".

Es Fernando Pereda —certera mezcla acendradísima de entusiasmo y ardor— de misticismo y aristocrático recato. Un sentido trágico y profundo lo hace escuchar el ímpetu vital y palparle. Sutil gustador de esencias finas y catador de vinos capitosos, prefiere quedar en la hondura de sus torres, aislado y solitario, antes que caer en ninguna postura de exhibición o de vulgaridad.

Pocos como él más despojados de todo inútil ropaje. Su poesía recuerda las palabras de Cardarelli:

Poesía: salud e impasibilidad. Arte de callar.

Es por eso que, más que muchos, está munido del medio eficaz y auténtico para expresar la esencialidad de su tristeza.

Sólo así —quemado en el fuego de altas pasiones integrales — es que el poeta se acerca a estas mágicas regiones de tan elíptica asonancia y sutileza, para poder decir, en un lenguaje excelso, la pura limpidez de su emoción.

Fernando Pereda huyó de la Universidad, para — por su propia voluntad de equilibrio— gozar del viento del mundo. Igual a H. de Montherland, considera el sport como un trampolín del deseo y así le ví —un día— sobre la salada superficie del estuario guiando su esquife, rápido, recto, conciente.

Fernando Pereda sabe de la labor delicada, de la sutileza y de la armonía entre las fuerzas de las distintas palabras. Libre, hasta el extremo de cerrar su obra con un **Soneto**, de preciso academismo y de modernísimo contenido:

Mar de mis soledades defendidas
trasmundo incontenido, mar soltado—
en melodioso cielo desvelado
de sueños, de virajes y partidas

Y de muertes y de locas vidas
—Tritón de vientos con azar cerrado—
en lívido volar, vuelo espantado
de mecánicas lunas ya vencidas.

Herido sondear de tornasoles.
Bajados pozos, torres ya giradas.
En pecho nuevo corre la Fortuna

con el delirio de los girasoles:
jardines de mis nubes vigiladas
y silencioso vino de la Luna.

Es el afinado sentido y gusto de la soledad que se expresan aquí con transparencia y dificultad, con el son antiguo y la idea moderna.

Abre el soneto un acorde inicial, expresando la íntima calidad de la virtud: **“Mar de mis soledades defendidas”**. Y enseguida, una disonancia imaginativa y musical: **“trasmundo incontenido, mar soltado”**. Y la síntesis rápida del paisaje interior: **“en melodioso cielo desvelado — de sueños, de virajes y partidas. Y de muertes y de locas vidas”**. Entonces la imagen se entrecruza: **“Tritón de vientos en azar cerrado”**. Y asonancias de palabras buscadas y novedad literaria: **“en lívido volar vuelo espantado — de mecánicas lunas ya vencidas”**. Las soledades del poeta no son solamente **“herido sondear de tornasoles”** sino que tan sutil sondec lo lleva a **“bajados pozos, torres ya giradas”**. El acento petrarquiano suena ahora: **“en pecho nuevo corre la Fortuna”**, y rápido, moderno, desenvuelto: **“con el delirio de los girasoles”**. Para llegar a la final expresión del paisaje, con un cielo de nubes y lunas de esencial belleza solitaria:

“jardines de mis nubes vigiladas
y silencioso vino de la Luna”.

XIV. — Ramón M. Díaz — promovido al conocimiento del público por el rápido triunfo de 1928 en el concurso del Ministerio de Instrucción Pública— me afirmaba, en una corta pero sabrosa confidencia, su fe en un simbolismo total de la expresión. La vida del espíritu —tan entrecruzada de imágenes y sensaciones debe ser expresada por el poeta por medio de metáforas de íntimo valor subjetivo, que valgan en cada caso más que por su forma exterior, por el potencial de intimidades y claves que sugieren y despiertan.

Ha huído de todo parnasianismo y también del cerebralismo contemporáneo:

He caído en la red
de la emoción.

Como en la mayoría de los poetas nuevos uruguayos, hay en Ramón M. Díaz un sentido de optimismo finalista —y en ello se diferencian y hasta llegan a formar escuela aparte— de la corriente nihilista contemporánea que, no sólo ha negado todo valor a las representaciones, sino que ha ido a desengranar el yo, hasta sus más profundas honduras y a mostrarlo — quizá tal cual es— difuso, cambiante, oscilante, ambiguo, polifacético.

Siguen creyendo estos poetas en cierta ascendencia celeste o divina y lo dice así este joven intérprete en su “Proa de Estrellas”:

Oh, maravilla de gastada greda
saberse trasmutada
en inviolable gajo de arco iris.

El título de la segunda parte de “Proa de Estrellas”, “Oasis en el Cantar” me parece un descubrimiento, contraloreado por lo que sigue bajo su rubro.

Cantar es: el desierto de insosegada marcha, de sobriedad y sed, de anhelo y espejismo. Pero, también hay una hora de Cantar en el Oasis: veneros prodigantes, palmeras acogedoras. Rima, ritmo, cantar. Forma popular y forma culta de poesía —el romance y Góngora, y hoy Guillén y otros;— filosofía contenida y transfor-

mada, para la verdad, o la mentira que da el consuelo y la pausa en el trajinar de la labor incesante.

Con todo, es de hacer notar, que Ramón M. Díaz, mismo prisionero del desierto, tiene su dicha atada al cascabel de la partida, a la deseosa caravana, a la marcha insosegada, de sobriedad, de sed, de espejismo y de anhelo.

XV. — Homero Martínez Albin —autor de “**Cántico de mi Expresividad**”, 1929— anduvo, después de haberse sentado en la helada cátedra de una Bolonia de cemento moderno, donde fuera buen glosador de Bartolo de Pisa y de Albérico de Bérgamo —por el prado de franciscana ingenuidad donde crecieron las florecillas inmortales. Se le llenó —así— el alma de un sentido nuevo de universalidad, y las lecciones del santo mediterráneo sirviéronle de alimento para afirmarlo en la fe y encontrar en ella el acento de su lirismo.

Viajaba entonces. Friburgo — entre sus montañas de fresnos y abetos— le mostró un día, a través de las luces de su catedral, el políptico de Baldung Grün y allí —como por una iluminación— comprendió la excelsitud de la llama interior.

En la Toscana, los viejos maestros, en el oro intangible de las aureolas y los azules de las recamadas túnicas, le enseñaron, de una vez, el hilo milagroso que conduce del Arte a la Mística.

Según Martínez Albin —fué la bella Ciudad de Mar-
ría — **Siena**— la que, con el áureo encanto de sus calles tortuosas y de sus maestros ilustrísimos, le mostró definitivamente el alcance de aquel resquemor que él llevaba en el alma.

Las ciudades medievales y renacentistas devolvieron, así, a la vida del arte y la poesía a quien, por el inescrutable destino de la suya había pretendido caminar por sendas menos bellas.

Así, pues, no es extraño encontrar en este poeta similitudes con Gaudencio Ferrari, el pintor, a quien se le parece por su corazón poético y religioso. Y que, como él, tiene el sentimiento del movimiento expresivo. Realidad divina y humana indica Wizewa.

Pero lo que no es menos cierto es que Homero Martínez Albin frecuentó con delicia las fontanas de España y especialmente aquellas termas de la poesía mística. Con tal acopio de saludables fuerzas, ceñido como de armadura, pudo igual, por el peligroso laberinto del cisne gongorino, buscar la ecuación de una arquitectura perfecta.

También —a pesar de su catolicismo lírico que lo vincula a Claudel— anduvo Martínez Albin por las impuras regiones del siglo que ha merecido tantas diatribas del obeso y ardiente señor Daudet. Con los mostachos y la pera bonapartistas —se nos vino hasta nuestros días casi disfrazado de intelectualismo — y exagerando negaciones mefistofélicas, nos fué destilando a todos —y a Homero Martínez Albin también— la miel de Anatole y las delicuescencias del último romántico.

Pero Homero, ha espantado todo ésto: un soplo puro y cantábrico ha conjurado a las desleídas romanzas de Juan Ramón, y el corro rudo de los hombres ágiles y recios que recogen una red palpitante de peces de branquias rojas y plateados lomos —el marino sabor del Norte— ha aventado, lejos, toda confusión y todo desmayo.

No falta, pues a nuestra literatura este tono místico y humanista, que Martínez Albín con medios poco corrientes, ha sabido darle.

XVI. — Juan M. Filartigas — habiendo colaborado en “La Cruz del Sur”, en “Nueva Generación”, dirigido su revista “Izquierda”, casi a diario comentado las nuevas producciones literarias — realizado labor concreta de crítico en sus tres libros sobre Supervielle, Laforgue, Lautreamont y Figari, sobre Artistas del Uruguay y sobre Literatura Nacionalista, además de su antología reciente de poetas — será estudiado, por consiguiente, con detención en su calidad más sobresaliente, que en este momento.

Espíritu viajero y audaz — estuvo haciendo piruetas en el trapecio de dada — auscultó al superrealismo — se echó en los mares de toda aspiración renovadora e inquieta.

Como poeta realizador, en cambio, por lo menos en el libro publicado con un conjunto de sus poemas, no acusa mayormente estas inclinaciones.

Quizá es “La Fiesta de tu Luna” intimidad de corazón mostrándose, más que obra completa de arte querido, fríamente pensado y realizado. Ipuche ha dicho que es esta obra “un libro de maravilla menuda y sosegada tragedia”. Efectivamente, Filartigas muestra una modalidad diversa de aquella de los poetas, que sin salir de su íntimo simbolismo, hacen del astro nocturno la razón de la presencia integral. En él las horas cambian de aspecto cuando los sentimientos le anegan y la astral compañera le dicta sus

versos libres, de emoción aguda y desgarrada desesperanza:

Oh, sed de las criaturas que buscan la luz
y se golpean en la pavorosa realidad de las sombras.

De pronto, Filartigas ha sentido la universalización de su amor:

Y tu presencia tan pura, amor mío
Estelar sinfonía
Poesía, Poesía

Los tonos de la luz, los colores, la celestial gama del arco iris son en Filartigas, incógnitas no siempre definibles. Y cuando se encuentra de ellas la solución, tenemos cantidades imaginarias. Bienvenidas ellas si nos ayudan a bogar hacia mares de ensueño y a anclar en radas de paz, de belleza y vaguedad imprecisa!

La inmediata delicia, la asomada dulzura, las distancias cautivas, el recuerdo, la claridad pulida, el cauce de la música, la dorada pereza tienen para Filartigas, con la adjetivación inédita, valores a la vez plásticos, musicales y poéticos.

A veces, un dejo de rebeldías y deseos de justicia social le vienen dictando del fondo de su bondad, amargos versos de reproche, "Canto a las Criaturas Sufrientes" confirma esto. Y asimismo —por otros caminos— el poema a "La Babosa" de excelente realización:

Los ángeles te ignoran
Y tu vergüenza es larga
sobre los caminos de la tierra.

Pero por lo que de este poeta conozco — de recentísima fecha y aún inédito — todo en él parece recombrarse y ascender hasta el cielo de las preguntas más trágicas. Sus poemas nuevos trazan enormes **equis** de definitiva incógnita sobre cimas de desconocida latitud.

El tono intimista de Filartigas se eleva a mudas y ardorosas conversaciones espirituales. Está ya en el camino de las encuestas indefinibles y su voz ha cobrado otro tono — más rico y más agudo.

Juan M. Filartigas va — seguro de sí mismo — a escalar el áspero sondeo — donde ya no es posible tener la certeza de si andamos en el cielo de la imaginación o en el mar del subconciente.

XVII. — Entre los escritores nuevos, talvez el más fecundo es Juan Carlos Welker. De 1926 a 1930 lleva publicados tres libros: “Chilcas”, “Esquinita de mi Barrio” y “Muchacha del Alma Verde”.

Asímismo estos tres libros muestran tres facetas auténticas del alma de Welker. En el primero, un criollismo nómade que galopa en páginas recias, sintonizadas con alboradas camperas, noches de angustia y soles pampeanos. En el segundo, un orillismo triste y ardiente, mezclado con cierto espíritu de negación y tragedia. Welker parece significar algo así como tristeza y él mismo ha dicho que quiere domarla, hundirla aún cuando fuera entre vahos alcohólicos. En el tercero, hay una recuperación. “Muchacha del Alma Verde”, dice el poema saludable y lírico de una vida que — como en el grabado de la Señora Giselda Zanni, que lo ilustra — trae una estrella nueva para orientar la fe que erraba perdida.

Los dos primeros libros están escritos en prosa poe-
mática y ellos abarcan —en sus pequeñas síntesis— con
algo de cantares — la vida del arrabal porteño o monte-
videano, y de las pampas rioplatenses. El titulado “Chil-
cas” — lleno de frescura ingenua, a veces, de trágicos
rasgos otras, trae consigo los arreboles del campo —
azul de borrajas o amarillo de macachines en flor.

“Esquinita de mi barrio” — muy especialmente en
su segunda parte — evoca en seguida ese alcohol del
marinero, del compadrito y la mujer vendida, que em-
briaga un instante y nos vuelve — pronto — al pozo
de la tristeza. Welker no olvida su ascendencia germa-
na. Y en estos pequeños cuadros, tragedias sintéticas,
novelas de tres minutos, coinciden — o inciden — la
sensibilidad de las razas más nutridas de escepticismo
—y este otro escepticismo integral, ausente de toda sen-
siblería, mezcla de varonil entereza, de picardía y de
humor — que el léxico rioplatense ha nombrado “**la
cachada**”.

En seguida se nota en Welker — apesar de esto,
tan rioplatense — una especie de **exotismo lírico**. Es la
vida y aventuras de esos “outlaw” lo que ha atraído a
tan curiosos espíritus como Francis Carco y algunas
veces Paul Morand. Nada raro, pues, que Welker, que
tan bien siente la angustia de nuestro tiempo y la bo-
rrascosa tragedia que nos envuelve, haya ido a buscar
en esos grados del orillismo, los temas para expresar
la curiosa voluptuosidad y el anhelo que lo agitan a
él propio.

“Muchacha del Alma Verde” — no guarda ya el
glauco del absintio, que el falso pitonismo hacía ascen-

der hasta los poetas — sino el verde oceánico, purificador y limpio:

Muchacha del alma verde
verde y fragante como el mar.

La novia del poeta se ha erigido — no sólo en el ensueño realizado de anclar en un puerto cercano a todo viento, — sino en la egérica voz que le dice verdades dinámicas y puras.

Esa tu voz
que brota de la llama de tus labios
entonces
ha de ser pura
como el corazón de Lenín
o los ojos humedecidos
de las campesinas rusas.

Es que — un día — Welker abandonaba sus amistades antiguas, sus círculos de amigos de siempre y con el corazón henchido de bondad, buscaba — entre los grupos del individualismo anárquico primero, después entre las cerradas capillas comunistas — aquella compensación que Upton Sinclair y Henry Barbusse han encontrado, parece, a la turbulencia de sus constantes luchas y afanes, por principios respetabilísimos de justicia.

XVIII. — La Señora Giselda Zanni — Giselda Welker — es de esos espíritus femeninos dotados del don de expresarse bellamente, que la mano de la naturaleza ha dado a nuestro país con cierta largueza.

Surgida de una familia italiana, se educó en Montevideo, en Florencia y en Parma. Creciendo y desarrollándose en tan distintos medios, coincidieron en la formación de su temperamento — ya mediterráneo — la visión del argénteo río, con las decaídas visiones de un otoño digno de Barrés y las recias construcciones de la medicea ciudad. Así, en ella, la itálica cultura tiene asonancias con el viento que ondea entre los inéditos escaliptus platenses.

La hondura conceptual y el afinadísimo espíritu crítico, le dejan, sin embargo, ser —en la vida— un ruidoso pájaro canoro, de fresco trino y peregrina presencia. Esa aparente frivolidad no le impide penetrar en los difíciles laberintos de Cocteau, o seguir al más apasionado gustador de elípticas conversaciones filosóficas, lo mismo que aquilatar — en lo que se merece — el espíritu de Oscar Wilde — y en tan dilatada amplitud de comprensión también la excepcional grandeza de Panait Ystrati.

También ha pasado por la prueba esclava; pero ello, como a toda buena inteligencia occidental, sólo sirvió de piedra de toque.

En esta hora de escuchar demasiado las voces y los llamados incontrolables de la vida interior, Giselda Welker está intentando — y consiguiendo con su poesía — poner límites a la intuición sin diques y valorizar, de nuevo, las virtudes, una vez más latinas, de la claridad inteligente y de la belleza llena de gracia.

Su primer libro de poemas “La Costa Despierta”, revela esa cultura finísima y ese temperamento artístico, vital, inquieto y ardoroso. “La Costa Despierta” es

una orilla sonora de invitaciones y de recuerdos, donde parece haber consagrado en esotéricos ritos.

Leyendo estos poemas — uno cree que ella viene de aquellos invernaderos cálidos de Maeterlink — de sentir las agrisadas, tenues músicas imprecisas — pero sabemos, por su propia confesión, que es firme su inspirada fortaleza apasionada:

Y me iré con las nubes
de afinados sentidos vagamundos
porque soy gris y ardiente
como la sal que sube del mar anochecido
mezclada en el perfume de los pinos insomnes.

La vaguedad — más aparente que real — de algunas imágenes se recorta de pronto en firmes, recios, definidos relámpagos:

Gallo azul guardador del joyel del molusco

Extraordinaria definición del mar donde irá a beber con los párpados opacos.

Caminos ascendentes de los astros vivos.
(Poema de la hija).

Tu no eres la esfinge
ni la noche alucinada
sino la dulce quilla audaz

voz de las tenaces soledades
y los gestos avanzadores y heridos
(Canción de amor a la quilla).

Felices encuentros de palabras tomadas en oscuras asonancias, en llamados sensoriales y externos, convertidos en íntima poesía, por lo mismo que tienen de la vaguedad y la precisión, armonía y choque:

Un día me tejeré
—sol y agujas, sal y agujas—
veleros de pinos ebrios.

Esta “Canción Descorazonada” es de grandes valores — tanto por su forma como por su contenido lleno de claras y también ocultas bellezas.

CANCION DESCORAZONADA

Ya nada podría darte
que no fueran mis dos párpados
lunas descorazonadas.

Sombra y fuego que perfuman
(y la luz me heló la frente)
Sol y frutos de la arena

Un día me tejeré
—sol y agujas, sal y agujas
veleros de pinos ebrios.

Lluvias tréñzanme cristales;
Viejos marcos aprisionanme;
Un día, velas tejidas!...

Yo nada podría darte
que no fuera los quizás
de manos atolondradas.

Llevé mis velas al mar
(azules pinos, mar verde)
Un día llevé mis velas...

De nuevo no he de tejer
—sol y agujas, sal y agujas—,
Vuelvo con manos perdidas.

Más nueva que muchas, más clásica y serena que otras, poblada de brumas inéditas y de velas de trama de anhelo y ahogo, "La Costa Despierta" sigue revelándonos sus grutas y sus playas, sus horizontes salados y su límpido cielo. Pero también —en sus sutiles músicas— puede mostrarnos la desenvuelta gracia de Giselda Welker que, mientras enciende un cigarrillo, ve alzarse los jardines de una nueva Armida o la moderna terraza de un Palace Hotel en el que puede bailar el fox, beber el cocktail con elegancia y perder el tiempo con todo dandysmo.

XIX. — Francisco Espínola (hijo) es, formalmente como poeta, no tan conocido, quizá por lo limitado de su producción. "La Cruz del Sur" ha divulgado una parte de su "Nocturno Americano" que subtitula "Fémira". De modo distinto a la mayoría de los escritores en verso recientemente promovidos, Espínola necesita, en cierto modo, del tema universal, en que las fuerzas eternas se muevan y actúen como personajes. Pero ellas

están ahí —ellas mismas; no símbolos estrechos— sino representaciones auténticas. El poema es, así, levantado hasta un grado titánico de esfuerzo concentrado y de aguda ensoñación — con frecuentes indicaciones de realismo, que, por lo mismo, le otorgan un mágico impulso ascensional — encajando en los límites de las representaciones frecuentes, categorías abstractas. En el “Nocturno Americano” — bajo el rubro de una invocación bíblica — habla el Hombre, en el integral sentido oscuro del sexo. Esa nota invocativa da — en seguida — el tono sinfónico al poema. El desarrollo en tematizaciones entrecruzadas indica un cierto barroquismo, no exento por eso, de claridad arquitectónica.

No puede preverse hoy, hacia qué regiones de creación se encamina Espínola, sabiéndose que posee tan original destreza espiritual y que todas las posibilidades están abiertas a su inteligencia y sensibilidad.

XX.—El humorismo ciudadano aparece, aunque un poco atenuado, en los poemas de Ortiz Saralegui, reunidos en el pequeño volumen titulado Palacio Salvo. El futurismo — traspasado por el ultraísmo español y por otras formas modernas de interpretación poética — no ha sido desconocido para Ortiz Saralegui que, alguna vez ha intentado una serie poemática de ANTILUNAS, recordando tal vez la bandera del mismo Marinetti y los suyos: “Matemos al claro de luna”. Y bien: bien muerto está. No más desteñidas romanzas, si precisión, certeza e ineditez.

Naturalmente que, en Ortiz Saralegui, muy joven además, hay, en verdad, transición — y adelante hacia caminos de difícil alcance.

Aquel modernismo periférico (véase el N.º 62 de

Alfar) habría cedido su puesto a una más ritual armonización polifónica y profunda, como elevándose en concepciones y sentimientos, perfeccionando la construcción formal y otorgándole la virtud de sugerencias ilimitadas —dulces reclamos de un alma, intensamente llevada hacia ignaros mares, con un afán descubridor y señalador.

XXI. — Julio Silva inauguró con "Oriental" — libro en el que hay crudezas realistas — cierta manera de cantar al criollismo ciudadano y tratar el arrabal con originalidad poética.

Así mismo, en evocaciones muy subrayadas, da tono a sentimientos políticos arraigados en el alma misma de nuestro pueblo. Se creyera de pronto estar frente a un auténtico romancero al escuchar aquello de

Yo soy blanco, yo soy blanco
como hueso de bagual.

Lo mismo ocurre — pero en un grado más eufónico — con las exequias de su antepasado el Coronel Juan Venancio Valdes. Evócanse en este poema, realizado en consonancia con una aguda letanía, seca y triste — como el viejo tiempo — las negras alas de los cuervos del mal trovar — frailes de agua fuerte y ancianos mortuorios. La luz de los candeleros da un tinte de magia al velorio en el que, a su vez, aquellos viejos fantásticos, resucitaron, con su musitada charla los espectros del tiempo rosista.

Algún tipo de arrabal moderno — con absurdas palabras gálicas — se entromete en el poemario. Julio Silva sabe bien encontrar allí la faceta engreída del alma del taita, el romántico sensualismo de Milonguita

y la sigilosa atracción de la casa de encuentros amorosos y proyectarlos sobre la pantalla de su cine escueto —donde hace renovar la tragedia incontenida de esas almas.

XXII. — De una noche muy tremenda y honda, Da Cunha Dotti — el más joven de todos nuestros poetas — ha extraído ese sollozante relampagueo de visiones que atraviesa su libro: “El Pájaro que Vino de la Noche”. Se presta a conferirle vaguedad a sus imágenes —el libre sistema de no hacer indicaciones ortográficas. De este modo, el lector traba, como en un rosario de cuentas, unas palabras a las otras y puede así asomarse al alma misma del creador de arte en el momento de la creación.

Este pájaro — casi infantil por los años, de una hondura anegada de tiempo — trae un acento hondo y dolido, viajero de caminos imprecisos, subido de abismos, pastor de estrellas.

A veces, Da Cunha confina en algunas partes con el aire desolado que se respira en las cumbres de un pesimismo inexplicable; otras veces alborea en él la canción alegre de matinales trinos; pero se advierte siempre que su gama más cumplida es la de la tristeza.

Cierta angustia por las fuerzas oscuras y desconocidas se adivina en este poeta, unida a una vaguedad buscada — en la que el aspecto embrionario de la idea naciente, es sacudida por el cataclismo de las palabras y aún las limitaciones de la conciencia.

Pájaro metafísico, pues — que viene de volar la noche del más allá.

XXIII. — Carlos Alberto Clulow que especialmente ha dedicado su actividades a interesantes ensayos políticos e internacionales, es autor — además de “Los Ritmos del Tiempo” y de “Las Rutas de Ofir”, este último en colaboración con su hermano A. S. Clulow — de “El Canto del Buen Amor”. Se expresan en este libro, en formas en cierto modo tradicionales, con algo del viejo castellano, las dulzuras y delicias “del buen amor” — con una tonalidad poemática muy contenida y armoniosa.

Sin embargo de ello, Clulow fué llamado “por la música de los trenes y el color indefinido de los puertos” — y parece haber efectuado esos viajes de ocultos retornos y ansias vagabundas:

en los viajes del Sueño, yo he visto panoramas
que no hay boca en la tierra que los pueda cantar.

En “Canto de Lejanía”, refiere también esas visiones, tan sugestivas, de puertos blancos y ágiles goletas. Todo el romance del limitado amor, buen amor circunscrito a una amada concreta — se transforma, a cada instante en el deseo de

un mañana incierto.

Clulow es así, pues, cantor de esa imprecisa, pero aguda belleza íntima que se expande sobre todas las cosas del mundo y hace soñar con horizontes de ocultas, pero seguras dichas. Va marcando, así, en jalones

cada día mejores, la ascensión de un espíritu bien dotado. (1).

XXIV. — Motores y jazz band. Matizada trayectoria de los letreros luminosos. Crepitar repetido y frenético de nerviosas bocinas. Rosario interminable de rostros. Fatiga, ardor, exceso. Rascacielos llevando hasta las alfas un insólito resplandor. Aviones.

Ahondar de los pozos de la intuición. Concretado sospechar frente a los quietos, eternos manantiales. Dilatado preguntar al instinto. Ascensión vertiginosa por las sendas de la intoxicación y la demencia. Planear en la región del sueño. Orientarse por el laberinto de los sentimientos y girar con la espiral de la imaginación.

No sólo nuestro siglo XX ha afirmado la certeza de su diferencia en la exterioridad constructiva, sino que lo ha hecho en la elaboración espiritual de la especie humana.

Jamás viéronse mayores probabilidades para el hombre. En este sentido nada es comparable en la historia a la efervescencia y dinamismo de nuestro tiempo. Tan sólo podrían — salvadas las distancias — compararse con la inquietud espiritual del Renacimiento, nuestras horas de tan diversa categoría de inquietudes.

Tampoco ha empeñado el hombre nunca una lucha más recia que la de hoy. Pretende conquistar todo el planeta con sus motores, su cemento armado y las sutiles fuerzas de la electricidad. En extensión — en altura — en profundidad.

(1) Sería necesario continuar con las siluetas de Maeso Tognochi, Blas Genovese, Julio Verdié, Mario Menéndez, Junio Aguirre, Mario Esteban Crespi, Pablo Picatto y Humberto Zarrilli, pero no es posible hacerlo entre otras razones, por la capital de lo dilatado de este asunto. La misma movilidad de este panorama permitirá hacer que estos nombres y aún otros ocupen oportunamente el lugar que merecen.

Bogando por tales mares de olas encrespadas y domadas, a veces victoriosas, las más de las veces vencidas por el empeño varonil y ardiente del hombre, ¿qué le impide descubrir las nuevas zonas del espíritu?

Los sabios, con el pensamiento y la experimentación, los artistas con los dictados de la creación y las supremas lecciones subconcientes comienzan, sin duda, a sondear los mares tan dilatados del espíritu.

¿Qué aporte los **poetas nuevos** han hecho y pueden hacer a tamaña empresa?

Desatados para siempre los lazos que sujetaban al creador de arte y en particular al poeta a retóricas, extrañas a su alma, extranjeras coladas en el tesoro inagotable de las interiores visiones, ¡cuántas veces ladronas de inéditas dichas! — nada impide ya que estos tesoros se desborden y nos deslumbren con el esplendor de sus gemas de multiplicada belleza.

De esto que (a pesar del arbitrio del arte — siempre naturalmente obligado a conducir por el camino de ciertas claves al poeta) — aparezca la poesía nueva impulsada a una más completa sinfonización de todos los temas del mundo y de la vida.

Los temas eternos y repetidos, el cielo radiante y el cielo nocturno, el mar inmenso o acunando barcos de “humor vagabundo”, las aves marinas y las islas cargadas de misterio y ensueño, los otros cielos del alma y los mares pasionales y las aves de adentro del yo, que parten sin rumbo, en incontenido vuelo, pleno de deseos de evasión, el susurro y el arrobó del campo atardecido, la serenidad de las tardes aguadas y el ebrio enjambre de las siestas rumorosas de cigarras, el amor —la vida y la muerte, el más allá de una esperanza y

el evocador suspiro de una era perdida, siguen siendo siempre las causas y los objetos motivo de la lírica de siempre. La máquina y la vida moderna, la inquieta rapidez ciudadana, el barrio marineró con sus resacas y sus hombres — gin y tabaco de fjord o trópico — el arrabal, con las mujeres de una chillona vestimenta, que pasean con un loro en el hombro, y en los ojos la remota esperanza de una vida feliz, el bar, con la alquimia de sus cocktails, los grandes restaurantes con el movido trasvasar de la humanidad de toda la tierra, entran ahora también en el tema de los poetas y son vistos bajo ángulos de dispar iluminación.

Nuestro tiempo ha creado pues, un **totalismo poético**. Pero, observemos que, siempre, en cada caso, lo que da un tono poemático a las cosas es la individualidad que se plasma en ellas. Así, nuestros poetas nuevos, sin llevar a sus extremos mayores las exageraciones de la lírica contemporánea, indudablemente que han abordado con fecunda vitalidad anímica los eternos temas de la poesía que son los mismos que los de la vida.

Esta simultaneidad con la poesía contemporánea universal, creo que recién comienza a verse en nuestro país. Débese, este progreso indudable, al aumento de las condiciones de libertad y de espontaneidad que el siglo conoce. En una palabra, el espíritu nuevo — seguro intérprete de la verdad actual del alma contemporánea.

María Elena Muñoz

Por

Luis Giordano

María Elena Muñoz

La pánica canción de Juana de Ibarbournu, la mística lírica de María Eugenia Vaz Ferreira y el erotismo trascendente de Delmira Agustini sonaban ya en la poesía del Uruguay en un sinfónico eco.

El tono de los hondos sondeos que aspiran, en las encrucijadas del alma, los soplos de la belleza esencial, debía ser dado por María Elena Muñoz, la nueva venida, que trajo, en la consagración de su poesía, también las otras líricas virtudes.

“Horas Mías”, “Lejos”, “Refracciones” y “Puñado de Agua”: cuatro libros, cuatro caminos, convergentes, al fin, en las sutiles cimas de la Poesía.

María Elena Muñoz mantiene la excelsitud completa de su vida espiritual y de ahí que, al primer encuentro con ella, todos sientan algo de lo que se ha dado en llamar la presencia mediúmnica. La voz va a ungirse de pronto del anuncio de una revelación o una sorpresa. Es que su voz ha venido escalando caminos, descendiéndolos, talvez, y trae en sí los ecos de solitarios peñascos.

Tardes quietas y puras en el Prado de Montevideo.
Por los caminos que Buchental planeara, un alma

ciudadana se ha ido infiltrando, pero, a pesar de ello, ha quedado como un misterioso y aristocrático recato en los recodos, poblados de voces olvidadas y pausas de músicas.

La relatividad de las horas se engarza en el roble, gira entre el Rosedal o deja los girones de sus flotantes vestidos en las espinas de un árbol nórdico, pero la constante de la melancolía, no aparta ni en día alegre, ni en la tarde gris, su mirada de sueños del paisaje.

El paseo favorito de María Elena Muñoz tendrá en ella misma un intérprete sutilísimo que ha sido capaz de indicar los signos de la dulce tristeza en cada perspectiva, en cada macizo...

Pero, la poetisa ha cerrado ya puertas y postigos “para construir en la noche los féricos palacios” y en un salón de íntimo recogimiento — poblado de recuerdos — ha dejado correr sus dedos sobre un teclado y — al carmen de la música — la melancolía desierta de los senderos se ha trasvasado en una viva emoción de arte.

Después de Scarlatti — gracia y ardor — Beethoven y Schuman comparecen... La dialéctica de los clásicos, infiltrada en ellos, repite en todos los tonos el amor, la tristeza, el inacabado anhelo... Cuando el ritmo fué melancólico y místico las reacciones de María Elena Muñoz fueron más evidentes. Así quedan comprobadas sus inclinaciones al paseo envuelto en tanta dulce tristeza: en su gama sentimental, la melancolía abarcará un acorde más amplio, talvez más intenso.

Pero, la conversación de los músicos del siglo pasado la ha llevado hasta la de su más íntima substancia: su romanticismo. Mantiene María Elena Muñoz — en este terreno conceptual — la firme eficacia, para la vida sensible, del sentimiento romántico, llegando, en última instancia a considerarlo ya más como naturaleza del alma que como escuela o expresión política o artística. ¿Quién que es, no es romántico? había dicho Darío, dando derecho a existir sólo a aquellos que lo fueran.

Pertenece María Elena Muñoz a una antigua y respetabilísima familia, entroncada con los fundadores de la nacionalidad, estando, por consiguiente, vinculada por lazos de parentesco y amistad con toda una verdadera élite social e intelectual. Crecida y educada en un medio de cultura, los diversos ejercicios intelectuales no fueron para ella sólo frívolo adorno como para otras mujeres del Río de la Plata.

Un armonioso deseo de universalidad obró en ella sobre una sensibilidad de esclarecidos quilates: viajes, lecturas y especialmente grandes disciplinas de soledad y de silencio convergieron y reaccionaron sobre su espíritu para la formación de esta admirable personalidad y la prepararon para dictar, en una lengua verdaderamente poética, ocultos ritmos de belleza y claros esquemas de verdad.

“Horas Mías” — (1924) — es el símbolo constante, y siempre renovado, de la armonía de los contrarios. Las garzas blancas y las águilas negras coexisten, sin

duda, en las latitudes de sus incommensurables cielos, unas veces empañados, otras límpidos y tersos. En este libro, de una contextura armónica y formal muy exquisita, aunque en él manténganse ecos líricos calumniados, se asoma ya a los más hondos interrogantes.

... ¿con qué tejen el alma del poeta
allá en el infinito?

Es cierto que ama las perfecciones formales. Pero, ellas no son en María Elena Muñoz tortura de rebuscada retórica, sino sigilosa gracia. En todo caso resultan así por instinto poético, por perfección previa o anticipada a la formulación. Se han realizado, bajo la forma de trance, en el instantáneo brotar de la misma inspiración.

Un sentimiento melancólico y sutil, infiltrado en toda la tonalidad poemática, esfúmase en la musicalidad consciente de cada verso. Esta misma técnica estructural, arriesga, posiblemente, muchas flotantes visiones que en "Horas Mías" no acaban de formularse. Pero que, en cambio, quedan en la vaguedad del anuncio como presentes fantasmas para, en las radas de los ecos distantes, dar su voz en grito o en murmullo...

En este libro, con un don poemático singular, María Elena Muñoz consigue, a través de la substancia inconsútil de las palabras, vertidas a la forma pasajera, esbozar las esencias reales:

Y me siento ungida
de espacio, de río, de cielo
de tarde amatista.

(Tarde Amatista).

Me derramó la luna desde el cielo
ancha senda de plata;
salí de mi interior, rompí la sombra
que la angustia dilata.

Crucé la senda; claridad serena
busqué en la luz de plata...
Descuidé el corazón y entró el olvido,
— fría hoja que mata —.

(En la Senda de Plata).

Pienso en "Palme" de Valery — respecto al modo físico de los ritmos periféricos del verso, conteniendo en sí, auténtica y trascendente por encima de la forma — pero en ella — a una realidad sentimental perfecta.

La naturaleza ofrece al poeta elementos idénticos que a todo espectador. Pero la magia de su contemplación los transforma. La herida de la barranca, el pájaro artista, los álamos que extienden sus manos, las empeñosas raíces, todo lo que vive se personifica para María Elena Muñoz con un tono suave y talvez decepcionado, lleno de una fina melancolía, que envuelve el paisaje y el sentimiento en un halo de ternura y emoción, delicado y hondo.

Asciende — después — la inspiración y vuela y se liberta de engranajes y medidas y se va, entonces sí, segura de ella misma, lejos... Entre las altas estrellas, los horizontes inabordables, las cosas que se van o lo que no se alcanza, no ya con los ojos de la frente, sino ni siquiera con el anhelo, boga la audaz imaginación, el

pensamiento avizor delante, todo el rumor del mundo, abajo, cada vez en más decrecidos ecos. "Lejos"...

En la hora "de labor nebulosa" el poeta ve la flota, cargada de sondas, llena de cantos y vuelos marinos.

Y allá lejos,
nebuloso
un navío no canta.

Es el elemento, siempre melancólico, de silencios discretos y profundos, que sella con un signo heráldico inconfundible — el de infinito — toda la poesía de María Elena Muñoz. Escuchemos:

EN EL UMBRAL DEL MUNDO

En el umbral del mundo
los ángeles trabajan
una esencia sagrada.

Vienen de muy lejos,
y entre signos suspensos
cambian sus pensamientos
sin hablar.

Un afán sostenido
sus movimientos guía...
Vienen de muy lejos
¿Qué destino traerán?
Cruzan sendas y sendas escondidas.

¡Oh, aquellos caminos sembrados de astros
qué bien los conocía,
cómo yo los amaba
antes de bajar!

La afluencia de los ríos
de distraída línea
deslizaba un secreto
a las sonoras islas de cristal.

¡Cómo vienes a mí,
suave flecha de luz, a iluminar la sombra,
atravesando atmósferas e inexplorados círculos
trayéndome en tu paso, de onda en onda,
el milagro de azul!

Se desprende, rendido
el mundo de mi mundo...
Ya cortadas las vías,
en el vértigo tibio de las distancias
me hundo.

Y en una onda suave, misteriosa,
sintiendo el equilibrio
difundido en las zonas largas del infinito,
voy de un mundo a otros mundos
con la fruición de lo desconocido.

Un faro se levanta
de silueta confusa...

Es un ojo potente que vigila
la universal afluencia de las rutas.

Los millares de estrellas
que en los caminos se alzan
son las teas prendidas de los ángeles,
que reducen o agrandan las distancias.

Se acuestan los silencios.
Un murmullo de voces y de músicas
va creciendo...
(¿Hay alguien que me llama?...)
Se estremece el espacio,
se deslumbran los cielos,
los ángeles se alínean
las estrellas en alto prendidas.
(Ya conozco tu voz... ¡aguarda, aguarda!
El dulzor de tus brazos!...
Algún día iré a tí
como busqué de niña tu regazo).

El pórtico sagrado
se va abriendo de luz...

Y en una curva larga, distendida,
van pasando las almas a esta vida
con una flor de loto,
con una esencia azul.

Se cruza, tambaleante, en los caminos,
la procesión de almas
que regresan cansadas.

Ha sonado el final de sus giras.
Y a su paso,
en el umbral del mundo se va haciendo
la emersión de las vidas.

Cada vida es un astro.

En el poema titulado "Las Selvas se paseaban..."
alienta la esperanza de la palabra

"que acompañara el signo de infinito"

la palabra que sólo significó la mano abierta del azul en
un gesto percibido por ella.

Pero, he aquí que, no será dado encontrar en estos
poemas un descorazonado o escéptico contemplar. Está
cierta de sus destinos. Cierta, con una armónica y pita-
górica certeza.

Tres navíos lanzados al río...

Tres navíos.

Iban juntos en brazos del río...

Cisnes blancos cruzando la luz derramada del río.

Tres navíos lanzados al río...

En sus velas llevaban los signos
Que grabaron sus quietos destinos.

Tres doncellas vestidas de lino
hilando a la orilla del río.

Puesto que, si "cada vida es un astro" todo coinci-
dirá en su órbita, en un rítmico platonismo: "Todo con-
curre en la vida".

De ahí que los anhelos cuando sofocaban de angus-
tia el alma del poeta se tornen serenos versos de iridis-

cente limpidez, llena de optimismo humilde, como ocurre especialmente en el poema titulado "En lo Hondo" donde el sondeo termina con el descubrimiento de un brillo misterioso.

Si pretende asir los secretos de la tierra irá "con el paso seguro y la mirada alerta" a entrar en el misterio

Pero el ansia de espacio y del sol y del viento
me sacará de un golpe de tu entraña.

con lo que ha dicho, simplemente, la vocación espiritual del alma.

Ha intentado María Elena Muñoz, y lo ha conseguido, obtener respuestas a aquellas interrogantes que se formulan en los umbrales de la intuición. Con todo equilibrio, la razón puede llevarla hasta la orilla de los mares invisibles. El verso, en discretísimas redes, se extiende entonces hasta donde alcanzan las palabras y su magia consigue una pesca de estrellas.

Dice Pascal que hay dos suertes de entendimiento: el uno, el geométrico; el otro el que pudiéramos llamar delicado.

En todo el poemario, en "Lejos..." especialmente, está sin duda viva una poesía más pura. Aquella que, habiendo desinteresado el lenguaje humano de toda intención utilitaria, se complace en sugerir, por palabras armoniosas, estados de espíritu de alta belleza. Pero también es cierto que, en la poesía de María Elena Muñoz, por un feliz ritmo de asociación del espíritu calificado por Pascal de delicado con el otro, suelen coexistir, sin des-

medro para la belleza, los conceptos, aún cuando ellos aparezcan envueltos en los velos siempre tupidos y tocados de gracia de los sentimientos.

César M. Arconada dice, sutilmente: "María Elena Muñoz es extraordinariamente ágil para lograr por los espacios un equilibrio continuo. Le busca, le persigue. Y, como buen poeta, le obtiene".

De haberlo conseguido, sale esto de que los conceptos, y aún los pensamientos metafísicos, no sofoquen la poesía pura. "Hay que guardar el tono justo — expresa, comentándola, Christiane Fournier —. Para ello, es preciso aprehender el infinito por el milagro de una intuición eternamente renovada. María Elena Muñoz se pasea "comme chez soi dans ce domaine olympien".

Sin duda que el ansia, el anhelo religiosos han estado siempre latentes en María Elena Muñoz. Así lo intuye, y asegura después, el experto en lenguas románicas Franz Rauhut. Y agrega: "que ella pertenece a la gran fila de líricos que desde Mallarmé, Lautreamont, Darío, Pascoli y Stephan George son el encanto de aquellos que conocen ese sentimiento". El mismo crítico ha encontrado (no por semejanza formal, que no ha podido hallar), sino por parentesco espiritual, algunos poetas alemanes modernos que están en el tono de María Elena Muñoz. Pero, así mismo asegura que su más cercano parecido, también espiritual, lo encuentra por su suavidad y su alma franciscana en el italiano Pascoli. Y, efectivamente, la singular actitud que Rossi anota de Pascoli de "tomar la poesía de ciertas voces ocultas del alma y de la creación y el agudo sentido del dolor humano empapado de

amor y de piedad" que tan exactamente definen al gran lírico de Romagna se encuentran ciertamente en María Elena Muñoz reunidas a un finísimo y elegante sentimiento femenino.

La forma del poema ha variado desde las rítmicas canciones de "Horas Mías". Ya el verso, más libre y alado por eso mismo, posee esa interna música, imperceptible para muchos, música de sombras audaces y largas pausas, en las que el ansia cede su lugar a la angustia, en una espera del ritmo que suele perderse definitivamente para el oído, pero que canta en los ecos del alma con ondeante suspiro...

La gran selva desparramada por el mundo
ha de encontrarse en el vértice al llamado.

Sordos nosotros al idioma del viento,
ciegos al estremecimiento del espacio
Cómo saber sus designios...?

.....

(Redención).

Selvas muertas en la noche,
caparazones sin alma
cristalizadas en una trágica aspiración.

Diversas son tus formas
como diversas son
las pasiones que las cincelaron de adentro para afuera.

El viento sacude tus ramas
y las plumas de un pájaro muerto en el camino.
La noche ha arrancado el latido de tus profundidades.

.....

(Idem).

Y, por ejemplo, en una musicalidad más evidente:

Seré por el mundo
una voz incansable gritando
todos estos atados pesares
que llevé en la vida.

(Vocearé por el Mundo).

El verso “una voz incansable gritando” a pesar de no asonantar con los siguientes (ni con los anteriores) en modo formal, lo hace, dejando pendiente el eco grave de “gritando” con toda la caracola zumbante de palabras (y de músicas) que el poema sugiere.

“Llueve” — que Jules Supervielle califica de admirable hallazgo — demuestra en una forma simple el valor de las más sencillas experiencias líricas.

Llueve, llueve a torrentes.
En el techo del cuarto
ha dibujado el agua
un personaje raro.

Los ojos miran lejos,
con una pipa larga
entre sus labios secos
parece que fumara.

Ya no pienso en dormirme.

Ese duende

que asoma la cabeza por el techo
me tiene desvelada.

¡Afuera, cómo llueve!

(¿y esta gotera extraña?)

¿Es un viejo marino?...

Mirada escrutadora

y la pipa clavada...

De súbito la pipa

se ha convertido en gaita.

¿De dónde te has venido
gaitero, hasta esta casa?...

¡Venga, venga tu música!

Y al compás de la gota,

la gaita complacida

parece que sonara.

El envolvente encanto de esta escena realizada por el agua inconsciente en comunión con las urdimbres del espíritu es de una gran similitud con ciertas armoniosas vaguedades de Rainer María Rilke, como algunas de los "Cuadernos", pero tocada, en cada instante, de una hondísima feminidad.

En esta latitud en que ya se posee un instrumento lírico enteramente revelador es posible arriesgarse por todos los ámbitos de la Poesía. Así le ocurre a María Elena Muñoz en "Campanario Submarino" que pertenece al futuro volumen "Puñado de Agua".

.....

Submarina liturgia que has llevado a tu fondo
voces del más allá.

Adioses transparentes
que del fondo del mar se desprenden
y suben, oscilantes,
en volutas de aéreo cristal.

Onda que se abre desde el campanario
que se viene... se va...
Y se apaga a lo lejos
como un canto del mar.

(¿Oyes la voz que tiene la campana?...)
Por las rutas del agua
vaga su soledad.

.....

Aquí el poema tanto da ceridumbres claras como vaguedades sonoras imprecisas, emparentándolas con la música, ya más sutil y honda, de Claudio Debussy — de quien María Elena Muñoz es fiel devota e intérprete exquisita. Como en las páginas más bellas del impresionista bastan unos acordes para, según Ildebrando Pizzetti, “crear inmediatamente el paisaje y la luz crepuscular”, son suficientes unas palabras en esta auténtica poesía, de tan límpida paleta, para provocar la mágica actitud que pone al auditor en trance de comprender y de sentir.

En este sentido, el vocabulario de María Elena Muñoz está impregnado de finísima eficacia. Se pueden tomar al azar, los ejemplos:

Un compás de silencio que pasa.

(La Hora de la Siesta).

... en el vértigo tibio de las distancias...

(En el Umbral del Mundo).

Y soy toda de pálida y diáfana esencia...

(Nube).

Todos estos atados pensares...

(Vocearé por el mundo).

Y así sucesivamente y casi siempre.

De ahí que Gabriela Mistral dijera que estos poemas son diáfanos, de una sencillez cabal y una ternura profunda. Naturalmente que, en una comunión tan semejante de ambas mujeres era dable encontrar esta "diáfania" tal como para el iniciado son simples las más oscuras leyes de su rito y sencillas las más hondas y complicadas manifestaciones de su fe.

Tal vez idénticas virtudes el nuevo libro "Puñado de Agua" traiga en su cosecha de frescas y altísimas experiencias. De él — que aún está en prensa — se conocen, por publicaciones en las mejores revistas — los poemas titulados "Silencio", "Rodar", "En el humo", "La hora infinita", el citado "Campanario Submarino", "Puñado de Agua", que da nombre al conjunto, "Lampare-ro de la Noche", "Esqueleto de la Torre", "El Canto del Hornero" y "El Canto de los Segadores". Hay, ya en

estos poemas conocidos, una cabal confrontación de lo afirmado por los críticos sobre el libro "Lejos"...: sentido de la hondura metafísica de la vida, sabor melancólico, dulzura de las gasas de la tristeza y estructura estética muy depurada, fina y original.

Pero, intento adivinar, además, una más íntima y grandiosa asonancia con toda la naturaleza que, a través de las imágenes presentidas y trasvasadas a sintéticas frases, acuerdan rítmicamente con la melodía universal. Creo notar un más completo "modo mayor" intentando la sinfonía, a través del poema más enriquecido de motivos de imágenes. Estas, decía Keats en una carta a Taylor, no deben turbar la armonía del conjunto, pero, sin duda, son ellas la esencia misma de la poesía. "El surgir, el desarrollarse y el desvanecerse de las imágenes debería sobrevenir naturalmente en el poeta, como un sol que emerge y resplandece sobre él, y declina calmo, con magnificencia, dejándolo en la suntuosidad del crepúsculo."

Sin duda, también, en los poemas que conozco de "Puñado de Agua" este desideratum se obtiene. Especialmente en el titulado "Silencio":

.....

El sol me lleva en su balsa vertiginosa de horizontes.
Pero estoy perdida entre los cuatro vientos.

He visto que el sol se apagaba en tu isla
y morían de sonoridad tus palabras.

Aves

emigrantes

me han traído tu silencio.

Vanos son los bordoneos

colgados al viento de sus plumas...

.....

Quiero llegar hasta los puertos más remotos
Y pulsar el aire con mi corazón.
Apartaré los ojos
de esa atropellada sucesión de estampas
vacías de eternidad
y seguiré, seguiré...

.....

Pero en todos los meridianos
se alza como un estandarte inmutable
tu silencio.

Efectivamente, en estas imágenes se encuentran esas dotes del crepúsculo que afina perfiles y disipa sombras, sumergiendo todo en una dulcísima lumbre tenue que va marchitándose con melancolía y penetrando en el alma con fina insistencia.

Si los silencios la fascinan también es verdad que las músicas la atraen. Voces dictadas por el más allá, las ondas de los submarinos campanarios le sugieren nuevas imaginaciones sobre el mar que del antro profundo eleva también su plegaria. La torre es un instrumento expuesto a la intemperie que la noche se encarga de templar.

Instrumento de música expuesto a la intemperie.
Tus huesos de acero que templan la noche
son las cuerdas sonoras del Pampero.

Es la Poesía — dice el autor de “La Jeune Parque”, — el ensayo de representar o de restituir, por medio del lenguaje articulado, estas cosas o esta cosa que tientan oscuramente expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc., y que parecen querer expresar los objetos, etc. Esta cosa no es definible, además.

María Elena Muñoz — indudablemente, — ensaya, en sus poemas esta restitución. Y lo hace con arte sumo y unción mágica. Se completan así, en ella, las necesarias dotes del lírico deseo que otorga a los humanos un poco de consuelo en el bucear constante del destino y un poco de esperanza frente a las intangibles esfinges que nos devoran. Quiere decir, nos da certidumbre de apariencias en imágenes bellas y crepusculares y nos hunde en el impreciso reino de los sueños y las sombras, del que somos todos ciudadanos y de lo que — en nuestra extraña soberbia — pretendemos, a veces, olvidarnos.

El pequeño libro “Refracciones”, es así mismo Poesía, pues su autora comentando poemas de Oribe, de Ipuche, de Gervasio Guillot y de Sábat Ercasty — “refracta en su espíritu el haz de luz que emana del numen del poeta”. En realidad, este método de comentario y comprensión, es un modo de acercamiento y comunión con el poeta comentado. En ello, afirma de nuevo sus virtudes de contempladora de imágenes y aquéllas, ya dichas, de originalidad y gusto estético muy refinado.

Con esta faceta — y los comentarios que publicó sobre varios temas, oculta en el anagrama de Manlia

Erea — María Elena Muñoz completa una personalidad muy saliente en nuestras letras y así mismo una simpática silueta femenina que, sin bizarrerías de ninguna especie, y en el concentrado fluir de su vida, ha logrado una obra de belleza verdadera.

La opinión que ha merecido a críticos y poetas ilustres esta obra, condice, naturalmente, con esas dotes y actualmente su nombre debe colocarse al lado de sus hermanas uruguayas, las más puras y las más hondas.

La Poesía Post - Modernista
(3er. grupo) ,



Roberto Ibáñez, Juan C. Abellá, El-
bio Prunell Alzáibar, Carlos Scaffo.

POR

Luis Alberto Gulla

La Poesía Post-Modernista

(3er. grupo)

ROBERTO IBÁÑEZ

Señores: No vengo a disertar sobre poesía post-modernista, como anuncia el programa. Vengo a tratar cuatro poetas de la última generación.

Hay necesidad de agrupar a los autores en edades cuando se estudia la historia literaria de un país. Algunos confunden edades con escuelas, pero para mí la poesía verdadera es inconfundible. Escapa a todas las dimensiones.

Los poetas se tratan como individuos. Los mediocres pueden ser agrupados en escuelas y sensibilidades. Vanguardismo, pasatismo. Lucha negativa de posibilidades. Nubes de mariposas rodeando a los faros inmóviles. Luz de David, luz de Esquilo, luz de Shakespeare, luz de Goethe. Arco iris. Maravillosa diversidad de proyecciones unigénitas.

La crítica debe separar las adherencias de la misma manera que no debe dejarse engañar por los resplandores.

Se puede decir que las inquietudes humanas varían con los siglos y que el alma fáustica difiere fundamentalmente del alma apolínea. Sí; en lo exterior, en las muchedumbres.

Pero cuando los grandes creadores se hunden en una genial subjetividad, son los mismos dioses los que hablan por sus bocas. Sófocles, Shakespeare, Nietzsche, Dostoyewsky.

Mucho malo debiéramos decir de lo que se entiende por poesía post-modernista. Salvo excepciones, nuestros poetas jóvenes viven una vida intelectual equivocada y miserable. Huyen sistemáticamente de la cultura, en espera, quizá, de que se repita el milagro que nos dió a Delmira Agustini...

Los jóvenes no alcanzan a comprender que sólo en los densos ambientes culturales puede surgir un arte original y universal. No hay cultura y nos falta hasta la tradición para pretender hacer un arte propio, independiente de Europa. La liberación de nuestra cultura puede conseguirse nivelando o superando la casi insuperable civilización occidental. Negación afirmativa. Jamás rehuyendo el contacto de Europa. Los jóvenes americanos carecemos hasta de lo más indispensable, en la zona espiritual, para competir con éxito con el arte y con el pensamiento de Occidente. Falta material y falta posición anímica ambiciosa y heroica para disminuir esos inmensos inconvenientes. En arte, no hay que dejar todo a las facultades que nacieron con el individuo. Hay que acercarse a lecturas provechosas, a la cultura superior, a los pensadores fermentales, sabios o artistas, a los herméticos y oscuros creadores. El proceso es de la oscuridad a la claridad y no a la inversa como aquí se entiende.

Las vanguardias se han jactado siempre de poseer todas las libertades imaginables. Y en cierto modo, tiene esto mucho de verdad. El proceso de individualiza-

ción (el hombre que trata de emanciparse del medio colectivo) mantenedor del arte, tiende a eso, a libertarse de toda esclavitud. Mas, naturalmente, ese proceso deja al margen una gran cantidad de artistas rezagados, perdidos en la sensibilidad común. Son los esclavos de todas las épocas. Los sofocados por el medio. Con ellos se forma lo que llamamos sensibilidad nueva o vieja. Mediocracias. Lo que queda es justamente lo que pudo evadirse del tembladeral: aquellos poetas que pudieron concretar su sensibilidad en formas artísticas.

Conforme a estas ideas voy a tratar, pues, a estos jóvenes poetas que despiertan todo mi optimismo; sucesores dignos de nuestros grandes poetas de esclarecido linaje.

* * *

La aparición de "La Danza de los Horizontes", a mediados del año 1927, produjo admiración y sorpresa en el ambiente artístico del país.

Críticos severos y de reconocidos prestigios como Zum Felde y Emilio Frugoni, acertaron al reconocer en Roberto Ibáñez uno de los valores más sólidos de la nueva generación literaria.

Su obra asombraba por su madurez, fuera de lo común en un joven de sus años.

El aliento trascendente de algunos cantos, la novedad primaria de su poderosa imaginación creadora, la belleza formal junto con ciertos alardes técnicos (valga el adjetivo) todo eso no podía menos de asombrar.

La poesía de Ibáñez no es producto de ciega inspiración, sino tortura metafísica de fondo y forma (dualismo aparente) lucha por dar en formas puras y pre-

cisas sus psiqueos, los arrebatos de su inteligencia anhelante y las intuiciones de su fuerte sensibilidad.

La cuerda más elevada de su lírica es la inteligencia.

Hay en su poesía un deseo gigantesco de comprender lo desconocido, de apresar los límites que huyen ante su sacudida sensibilidad. Sus sentidos acompañan el vuelo de su inteligencia, como satélites. Un ejemplo, aunque no fácil de comprender, se puede dar con el mismo título de su obra. Está en la unión de la palabra danza y la visión de los horizontes. Su significación emana directamente de los sentidos. Simboliza la inquietud de los sentidos frente al terror metafísico de la **opresión invertida** de los límites que escapan no sólo a toda comprensión sino a toda visión intelectual.

La publicación de "La Danza de los Horizontes", contrastó con la falta de seriedad de los jóvenes poetas de su tiempo. No era natural, entonces, que mientras los demás jóvenes se entretenían en **hacer el vanguardismo** que el libro de Guillermo de Torre había puesto de moda, alguien que formara en la falange de la juventud se recogiera en una inteligente soledad y tendiera hacia los horizontes las cuerdas de su inteligencia, en un noble afán de comprender e interpretar los relámpagos metafísicos que cruzaban el cielo torturado de su frente.

De inmediato, la obra de Ibáñez fué tomada de modelo por cierto grupo de los vanguardistas, que comenzaba a reaccionar contra la superficialidad de la poesía extremista, que tenía en "Nueva Generación" e "Izquierda" sus principales tribunas. "La Danza de los Horizontes" fué el eje de las discusiones del momento, y el ariete dirigido a demoler el extremismo de las tribunas citadas.

Los jóvenes encontraron en su obra, por excepcional privilegio, todos los elementos que ellos no alcanzaban a ver dentro de sí. La imagen de sentido ízquierdista aunque no menos líricamente exacta, junto con su original inquietud metafísica, ya era bastante para ganar esa batalla.

La imagen adquiere en su poesía un alcance no común. Zum Felde observa en ellas una sensibilidad hiperestésica, con mucho acierto. Lo llama el poeta de la lejanía, incluso.

Este poema dará un ejemplo de ambas cosas:

MI VIAJE POR EL MUNDO DE TUS OJOS

“¡Oh, tus ojos,
genitores de estrellas,
tus ojos, donde sueñan las palomas del éxtasis,
tus ojos, donde anclé mis pobres ojos,
en mi ostracismo astral.

¡Me ha bautizado
la Eternidad, Amada,
con el agua de luna de tu llanto!...

Cuando mi adolescencia,
—virgen de viajes— tiembla, como la nómada
inquietud de otras tierras,
vuelvo a tus ojos glaucos
triste y marchito de inmovilidad
y en ellos veo **danzar los horizontes**

y en ellos siento el vértigo nebuloso de andar...

¡Y viajo... por el mundo de tus ojos,
 por sus playas remotas
 con áurea arena de serenidad,
 por sus mares fantásticos,
 bajo cuya hechizada soledad,
 mis nostalgias,
 náufragas sin naufragio,
 abren su vela, grávida
 de la melancolía de vagar!...

¡Oh, tus ojos, fronteras
 de la Vida y el Sueño!

Tus ojos confidentes de los astros...

Tus ojos...

¡únicas lejanías cuyo fondo no alcanzo!..."

La forma se da perfecta, e independientemente, posee una belleza pura y cercana a la perfección.

Eternidad, cielo, playa: límites de su alma cósmica, sacudida por ansiedades metafísicas, danza macabra de horizontes, todo junto en su rica sensibilidad angustiada en la conquista del **otro lado** de los astros.

Su sensibilidad adquiere concreciones artísticas realmente elevadas. Frente al mar se siente torturado por la lejanía e invadido por las albas gaviotas de sus sueños. Frente a la noche sabe arrancarle al misterio de su profundidad y se embriaga con el vino astral y se estremece al escuchar la música de las esferas ¡ah, moviéndose!, y el eterno coloquio de las vigilantes estrellas. Y el amor lo colma de éxtasis, y el infinito que

Ella le escancia en la copa de su corazón se derrama por todos sus versos.

Estos sonetos en alejandrinos, son bellísimos:

ESTA TRISTE DE MAR MI ADOLESCENCIA

“Otoño: barco gualda, con velamen de bruma...
Yo, marino frustrado, me encontré junto al mar...
Un naufragio de estrellas parecía la espuma,
o los dedos que al viento, diera el agua a besar.

Lámpara de Aladino para el mundo soñado,
mi corazón sangraba su dulce claridad.
Cerré los ojos húmedos y escuché, desolado,
en la voz de las olas, la canción de Simbad...

¡Soledad de los mares, poblada de gaviotas...
horizontes avaros a mis ansias remotas...
nostalgia de una tierra fantástica y glacial,

donde yo, al apagarse mi vida aventurera,
cayese sobre el puente de mi nave viajera,
envuelto en la bandera de una aurora boreal!...

II

LAS MANOS

“¡Oh, las manos que arrojan, en una despedida,
a puñados, su angustia, sobre el surco del mar!...
Esas trágicas manos estrangulaban mi vida
y se aferran al brazo que el timón va a empuñar.

¡Ah! ¿no iré a la conquista de otro cielo marino,
 con velamen de auroras y una antigua emoción?...
 ¿será una despedida más fuerte que un destino?
 Mis músculos se aflojan, ebrios de corazón...

Y al barco que se aleja, mi adolescencia mustia,
 desesperadamente, tiende amarras de angustia...
 El mar muerde la popa, con un largo clamor...

Y sonora de viento, parece la mesana
 guardar, como un fantástico caracol, la lejana
 música de los claros horizontes en flor!..."

Actualmente, Ibáñez tiene casi pronto su tercer volumen de versos, que piensa intitular "El Inmóvil Viajero".

Los poemas que integran ese libro están en el vértice de las inquietudes del alma fáustica. En todos ellos se siente el vendabal metafísico que sacude el alma del joven poeta. Depurada de todo derrame sensible, su poesía revela la madurez de su inteligencia en plena sazón. Su precocidad lo justifica.

En algunos poemas se advierte el fondo superrealista de su actual estado de consciencia. Poesía densa y culta, por sus valores intrínsecos y por su calidad, se coloca en el plano de nuestros poetas mayores.

Una sola cita bastará para atestiguar estos adelantos:

HACIA LAS ALBAS VIRGENES

Proa de melodías, frente a las Albas vírgenes,
 aguzo a las riberas nevadas del silencio...

La brújula del sueño no soñado,
— trémula de inexhaustas lejanías,
vencedora
de los rumbos pequeños —
busca el polo celeste
que guarda en sí la clave de los puertos vedados...

Un tatuaje de fin me empaña los sentidos...
los sentidos que son como raíces:
sólo en la tierra medra su sombría substancia.
Mas, con yemas suavísimas, ¡oh, capullos lunares!
ella ungirá mis sienes con un zumo de albas...

Estoy ¿vivo? en la proa. Sobre el mar espectral
esculpe un sol inédito mi sombra,
pálida de infinito...

Soy la larva del límite,
la larva triste que se sueña eterna...

Semilla de la muerte
¿qué flor darás en mí: cielo o ceniza?

JUAN CARLOS ABELLA

En Juan Carlos Abellá se concreta una de las sensibilidades más ricas de nuestra lírica. Ha publicado hasta la fecha tres libros: Vanidad, Tiempo y Andén. Su obra es el resumen de una vida apurada en el vaso de la tragedia y de la fatalidad. Es el poeta del recuerdo. Con él ha formado en su alma un complejo de filosofía muy especial; pero, no por eso somera y apresurada.

Espíritu de fuerte inteligencia, no trata de salirse de la esfera de su personalidad, sin embargo. Su fondo amargo y negativo le quita a su inteligencia el deseo de viajes trascendentales por la cultura, que sólo se da esenciada en su poesía.

Una soledad inflexible alimenta la llama de su dolor, contagioso y solemne. Nadie puede permanecer indiferente a una poesía tan callada y tan pura. Su soledad no es provocada por un afán narcisista. Para él, la soledad es el culto del recuerdo, y el recuerdo es lo único bello que hay en su vida.

Sus poemas destilan el veneno de una filosofía amarga y negativa, de una filosofía arrancada a la fatalidad.

La forma de su poesía es ajustada, sobria y bella. No hay en ella verbalismos ni torpes imágenes vanguardistas, tan comunes en su generación. Su fuerte individualismo pudo salvarse del movimiento izquierdista. Lecturas hondas y provechosas le ayudaron a encontrarse. Podríase detallar algún rastro muy olvidado de la Agustini, de Vasseur, de Heine, en sus poemas. Sobre todo, en los cantares recuerda a Heine, de quien tiene la pureza formal, la sencillez de la expresión y la profunda inquietud filosófica.

De sus tres obras, la que alcanzó un nivel más alto, es "Tiempo". Es una obra excepcional, por su madurez, por su belleza formal y por su extraña amargura tan personal: serena y con algunos atisbos de "humor".

La falta de crítica ha impedido que esta obra sea reconocida en su inmenso valor.

No hay en ella el afán de cantar temas nuevos y trascendentales, ni canta su dolor con estridencia. Lo dice amarga, callada, filosóficamente. Su orgullo, por

momentos aparece desnudo e imperioso; pero, otras veces, se siente humilde juguete de un hado inflexible, ante cuyo poder nada somos.

No puedo vencer la tentación de citar varias de sus poesías. Las sé tan poco conocidas, que el mayor homenaje y mejor crítica serán, mientras sus poemas no sean más frecuentados, citar varios de los mejores.

EN MARCHA

“Voy por un valle inmenso circundado de montes,
sin el beso estelar de una lumbre lejana,
y se ha quedado fuera la factoría humana,
remotamente fuera de aquestos horizontes.

Encerrada en mi mano llevo mi propia suerte.
Nada se me dará que no me dé yo mismo.
Diamantes de mis ojos constelan el abismo
mientras me sigue el cuervo con círculos de muerte.

Mecedora canción, arrullo acariciante
de sirenas embruja los clarines del viento.
Con los oídos sordos a todo llamamiento,
soy el destino en marcha, tinieblas adelante.

Y para que mis ojos alegren la mirada
lanzando el corazón a la cumbre de un monte,
engarzo en el anillo negro del horizonte
el miliunanochesco rubí de la alborada.”

* Es este un poema bellísimo, de perfecta forma y no

común profundidad. Podemos anotar algunas imágenes sobresalientes:

“Diamantes de mis ojos constelan el abismo”

“arrullo acariciante
de sirenas embruja los clarines del viento”

“engarzo en el anillo negro del horizonte
el miliunachesco rubí de la alborada.”

EN ALTA MAR

“Bajo celestes auras, peregrino
a bordo de un velero secular,
iba con mucho amor y sin destino
por el desierto y arrullante mar.

Desde no sé qué horrenda lejanía
viniste, desolada criatura.
Sobre tus hombros lúcidos caía
la noche, pavorosa vestidura.

Me echaste al cuello brazos eternos,
ancla de angustia que por fin se aferra.
Y templaba en tus brazos virginales
todo el amor que se perdió en la tierra.

Y en esa noche de profunda cuita,
noche recóndita para olvidar,
no se partió la bóveda infinita,
ni una vorágine se abrió en el mar.”

Poema de hondo simbolismo, cuajado de bellas alegorías. También aquí, como en todos sus poemas, podemos citar imágenes brillantes:

“la noche, pavorosa vestidura”

“ancla de angustia que por fin se aferra”

Y los dos últimos versos.

Algunas otras de diversos poemas.

“Tu mano era en mi mano la llave de los mundos”

“y me hago multitud para olvidarte”

“Con lágrimas de luz me besaré en la frente”

Y para acabar este bellísimo poema sin comentarios:

YANGO

“Oyendo su propia música
solitariamente marcha
por los caminos del mundo,
ebrio de hermosura trágica.

Nadie nunca oyó su canto,
nadie su hermosura vió,
que va vestido con fuertes
muros de separación.

Urna andante de memorias
por el surco de la tierra,

mientras va soñando a oscuras
como una semilla espera.

Espera, oyendo augurales
marchas de clamor inmenso,
que no sea vanidad
la tragedia de los sueños.”

Pero, a pesar de la indiferencia del mundo, Abellá
puede esperar tranquilo el fallo de la posteridad.

Vasseur dice:

“¡Ay, ay, ay!”
¡Qué locura!
¡Ay, ay, ay!
Mi mal no tiene cura
¡Ay, ay, ay!
¡Yo soy del Uruguay!

Su obra equilibrada y profunda concreta una sensibilidad extraordinaria, que se irá agrandando con el tiempo, cuando el oleaje de la verdad arrastre hacia las playas de la nada, en definitivo viaje de retorno, a los innumerables corsarios de la gloria...

ELBIO PRUNELL ALZAIBAR

No sin júbilo se penetra en la poesía de Prunell Alzaibar. Contagia su optimismo, su salud espiritual, su vitalidad, su frescura.

Leyéndolo, uno recibe una inyección de alegría de vivir, de juventud, de esperanza. Nos parece, entonces,

que no debiera haber más arte que ese, sano y juvenil, sin una gota del melancólico veneno.

Un solo libro de Prunell Alzaibar alcanzó para definir su fuerte individualismo lírico, de sensibilidad poderosa y recio intelectualismo.

Sus primeros poemas son sugerencias panteístas y épicas. Su tierra chaná le llena la garganta pródiga de bellas imágenes. La ciudad lo oprime. Su estro quiere libertad, luz, espacio. Su fuerza lírica quiere medirse con el viento y con las corrientes de los ríos acompañando las frágiles canoas indias.

Nadie ha sentido tan líricamente como él, el recuerdo de las cosas y costumbres indias. Su sensibilidad no permanece en la superficie de las cosas, como en la poesía de Silva Valdés, sino que va más allá de ella, a la esencia, al origen, a la tradición, a la naturaleza llena de bellezas infinitas que él puede comprender. Imaginando la tierra chaná, o viviendo en ella como en los tiempos de la infancia, se siente un joven cacique indio, pleno de fuerza pánica, dominador de todas las distancias y de toda la naturaleza.

No se podría dar una referencia del poema "Tierra Chaná" sin leer siquiera unos pasajes de él; ¡tanta es su frescura, su salud, su vitalidad!

"Río Hum de mi tierra,
donde bebiera el agua lustral de la poesía.
De mirarlo correr,
alcancé la noción de mi albedrío;
de sentirlo cantar,
se desató mi voz en un canto más vivo;
de verlo ahondar

en el espejo negro de sus aguas
la imagen de los montes primitivos,
aprendí a cerrar en mis pupilas
el abanico de los horizontes.
De correr por sus costas y saltar albardones,
alcancé la flexible fuerza del sarandí
y trepaba a los árboles más altos,
enroscándome a los troncos
en espirales como el isipó;
tenía el cuerpo elástico cual la onda del río,
el alma azul cual flor de camalote,
la sangre roja como flor de ceibo,
la boca fresca como los rocíos
y el optimismo de triunfar de todo
que me arrancó de mi solar nativo.”

“Noches de pesquería,
bajo el romanticismo de los sauces llorones;
solo, en mi pobre barca de pescador isleño,
tendía mi aparejo silbante sobre el río,
y en mi mano sentía latir sus aguas,
y pulsaba en la cuerda su vida interior
y me quedaba como un arco en tensión,
cuando algún pez quebraba de un coletazo
el cristal del silencio.

¡Emoción de la pesca,
arrancar de las toscas un gran manguruyú,
sentir un mandoví forzar el aparejo,
y recoger del fondo de los ríos
un patí reluciente con su piel atigrada.
Pasar toda la noche bajo un halo de luna,

y volver con la aurora casi a remo caído,
puro de claridades y nuevos sentidos
y el alma amanecida de horizontes azules.

Tierra chaná,
abierta en lejanías a las rutas del mundo,
eres mía y de todos porque eres tierra nueva;
pero yo tengo el señorío de tus bellezas."

Sólo José Varallanos, del otro lado del Ande, cantó con su misma emoción y lirismo estos temas. Varallanos presenta, sin embargo, diferencias fundamentales con Prunell Alzaibar. En Varallanos gime el dolor de su raza aplastada por el invasor hispano, y su canto se queda casi siempre entre las serranías de la cordillera, mirando hacia el llano tristemente; hacia el llano donde el dolor de su raza gime retorcido hasta la barbarie por la civilización española. Varallanos tiene la misma fuerza lírica de Prunell; pero, carece del optimismo de su evocación emancipadora. En Varallanos, la realidad incaica convierte sus cantos en yaravíes y sus imágenes en desesperados desprendimientos. Prunell, en cambio, es un cacique solitario y dominador de su tierra, dominador porque sólo a él, al último tubichá, ella se entrega en toda su esplendorosa belleza. El así lo siente y dice:

"Tierra chaná
eres mía y de todos porque eres tierra nueva,
pero yo tengo el señorío de tus bellezas"

En otros cantos, ahora más cerca del hombre, también se advierte su vitalidad, la dinamia lírica que im-

pulsa su inspiración con fuerza extraordinaria, como en “Hombre”, “Poema de los Vientos”, etc. Recuerda a Sabat Ercasty y a Pablo Neruda, el gran poeta chileno, por su potencia lírica y por el vuelo indomable de sus “águilas de acero”.

La forma en Prunell es equilibrada y pura. En ningún momento hay desborde sensible o esponjosos verbalismos.

En “Las Boleadoras” sufre influencia formal de Silva Valdés; pero este es un poema aislado en su libro y servirá solamente para poner de manifiesto la mejor calidad de su lirismo, más fuerte y puro, que el de Silva Valdés.

En la última parte de “Raíz Honda” — Síntesis — se comienza a vislumbrar en Prunell Alzaibar la influencia del medio ciudadano en su poesía: la inmersión en el medio subjetivo y la pérdida de su salud intelectual.

No obstante, en esta parte del libro se encuentran varios poemas hermosísimos, sobre todo, “Poema de tu Eternidad”, que, a pesar de los fermentos de “Tentativa del Hombre Infinito” que en él se descubren, por su gran lirismo y por su bellísima forma, puede considerarse el mejor de su obra y uno de los mejores de nuestra lírica.

De nuevo, no podemos resistirnos a la tentación de citar un pasaje de este poema:

“...madre
que me abrazas en la noche
inmensa y grande como la noche
las estrellas besan los vientos arrullan

presencias extrañas silencios que aturden
lejanías que hablan lenguajes azules
ágil como un desprendimiento de ideas
delirante por tí traspaso el mundo
transparente y sutil
como la luz soy una fuera eterna
ajústame tu diadema de estrellas

soy tu hijo sangrante de infinito
por llegar a tí me estoy ahogando de vacíos
ábreme tus puertas custodiadas de astros
una lágrima condensa todo un mundo
y tengo constelados de mundos las pupilas
mi voz abierta en alas te dirá mi dolor
mi voz ha de quebrarse en cristal de emoción
aquel que cosechó estrellas en las aguas
aquel que se trepaba de golpe al mediodía
aquel que recogía en sus venas azules
la sangre iluminada de los ocasos rojos
el que arrojaba el alma al vuelo de los vientos
y se fué con las águilas a batir horizontes
aquel quiere llegar a tu esencia infinita
quiere besar la albura de tu frente
florecida de halos al borde del abismo
madre-noche
estoy en tí como antes de nacer
y recibo tu sangre celeste
por millares de venas luminosas
palpito en tu silencio con los ojos cerrados
y me siento mover
en tu vientre combado de horizontes
así estoy de nuevo en tu vida
no aliento por no quebrar el cristal de la hora.”

El poema no parece estar acabado; pero, poemas posteriores, inéditos aún, que hemos visto de Prunell, revelan tales cambios en su manera, que puede asegurarse que el "Poema de tu Eternidad" ya ha sido concluído.

Surge de este poema un raro sentido del infinito. Su madre vive con él, en las cosas bellas y grandes que lo rodean: en la noche, en las estrellas, en el éter, en los horizontes, en todo lo que es grande y bello. La siente vivir a su lado. Su recuerdo profundizó la herida de su estética. Todo el cosmos, como el notable poema de Neruda, se integra a los seres queridos. O son los seres que viajan "hacia las estrellas".

Ahora, para acabar esta referencia sucinta de su obra, citaremos uno de sus poemas inéditos, donde el poeta aparece sumergido hasta el símbolo en su mundo interior:

TUS DISTANCIAS

Vuelva a andar tus distancias,
sin término de puertos,
¡imposible mío, estás en todo el horizonte
abriendo brazos de infinito!...

Ya tengo la garganta pulida de tu nombre,
y se pierde en el mar la flecha de mi grito.

Un águila de acero crucifica la tarde
y el ala de una vela va cayendo al vacío,
¡imposible mío!

Las olas te repiten en sal como mis ojos;
y me voy con las nubes, con los negros navíos,
con las blancas gaviotas...

Teniéndote tan cerca buscarte en lo infinito,
teniéndote tan cerca que eres mi único puerto
andar siempre singlando como un buque perdido!

CARLOS SCAFFO

“El Astro de los Vientos”, de Carlos Scaffo, nació bajo un signo de dolorosa e involuntaria oscuridad. Hay en su obra un sentido profundamente serio de la vida. Corren por ella, como venas, ríos de lava que revelan la actividad constante del volcán subjetivo. Muchas banderas de orgullo flamean, como “alas de las foscas cimas”, frente al futuro.

Advierto que ésta no es una obra fácil de comprender. Una noble devoción me ata a su extraño mundo de símbolos, tan claro para mí. Por eso me he atrevido a violentar el hermetismo que rodea a este poeta, y avanzar entre su obra con toda mi inteligencia, no para mí, sino para aclarar, en un generoso impulso, las densas nubes que defienden sus símbolos. No quiero, tampoco, que por mi causa se enturbie con discusiones innobles, el puro y elevado silencio que aureola su libro.

Como punto de partida para analizar su obra, encuentro conveniente establecer un paragón entre ella y “Canción de los Pequeños Círculos y de los Grandes Horizontes”, de Vicente Basso Maglio, obras semejantes para la mayoría profana, pero perfectamente distintas, en fondo y forma, para la minoría inteligente.

La diferencia fundamental entre ambas, consiste en que en Basso la psicología de su obra reside casi enteramente en el valor absoluto de la expresión, en la forma, en síntesis. Mientras que en Scaffo, la voluntad de

la forma aparece arrollada por la **voluntad creadora**. El valor **transitorio** o transitivo de sus expresiones es abstracto y la psicología del poema es imaginada, simbólica. Subrayo la palabra transitorio para significar de esa manera el sentido especial con que es usada. Entiendo que toda expresión lograda como poesía es concreta.

En el fondo, en el volumen del poema, más allá de las nieblas espesas que rodean al lector, emanadas del mismo poema como defensa contra la curiosidad ávida por lo fácil que todos sentimos, se ocultan las conquistas perdurables de la inteligencia y de la sensibilidad individual, de sólida arquitectura, formal e inteligente, porque la poesía debe existir y existe por sí misma, y para ello tiene necesidad de sostenerse sobre bases concretas — intelectuales — es decir, como mundos independientes de la cosmogonía del alma, el poema sólo vive entre el equilibrio de la sensibilidad, la inteligencia y la voluntad entendida en el sentido universal de Schopenhauer, y que en una metafísica codiciosa serían las tres dimensiones de la escultura mental a que aludimos **a posteriori**.

Toda poesía que no posea este equilibrio y que sea únicamente color, música (empleada en el sentido corriente) o vaga serie de intuiciones musicales no decantadas por la inteligencia, está destinada a perecer, porque no está lograda como poesía, como escultura mental.

La poesía es la escultura de los planos mentales, así como la escultura es la poesía de los planos físicos.

Partiendo de este concepto, no es posible concebir que un grupo de palabras, que sea la expresión de es-

tados de conciencia espontáneos y sensibles, tenga más valor artístico que un grupo de ladrillos ordenado decorativamente, en arquitectura. En ambos casos las concreciones artísticas devienen de la colocación ordenada de esos elementos, ordenación que responda a una actividad intelectual consciente o inconsciente (sólo analizamos el poema, no la creación) lógica o alógica; pero profundamente musical.

La perfección de la forma, sin la cual no hay poema perfecto, surge de esa actividad musical de la inteligencia. Ella evitará las grietas y la tendencia destructora de la sensibilidad pura. La sensibilidad es lastre, destruye, es esclava de la sensibilidad común (gravedad inflexible) que presenta todos los fenómenos de los seres vivos; nace, crece, muere. Pero la música escapa a la gravedad, como escapa de todo, es absolutamente libre y eterna.

Por ejemplo:

“No saber más.

Contemplar panoramas.

Una atmósfera glacial ensombrece los cristales,

para secuestrar la luz

de la estrella que se anunció en los sueños,

y descomponer su traje traslúcido,

en arco iris

o aureolas de humo azulado,

Enhebradas en campanarios,

luminosas cabezas de santos.”

“No oír más música.

Deicidas, con espadones tintos en sangre,

galopan, después del crimen,
 perseguidos por la celeste pupila,
 y con llamas que gotean
 desde las células de sus ojos muertos
 alumbran el ceremonial maniqueo de sus desdichas.” (1)

Aquí tenemos un caso típico de poesía denominada comúnmente abstracta. Carece de imágenes, en apariencia, porque todas son imágenes mentales, es decir, representaciones vivas de un drama que el poeta ha sintetizado, con un profundo sentido musical, dentro de sí, con gemas de recuerdos, sublimadas y desprendidas de toda gravedad, limpias de todo barro común.

Aquí la labor de la inteligencia está clara. Las palabras son usadas como signos musicales no como colores. Toda la sensibilidad sublimada hasta los suspiros (oh, Valéry) y esclava de la inteligencia. No música de minuetos alienta en ella, sino maravillosa coral de ángeles cantando el Exsultate-Deo de Palestrina, o fanfarria sublime que infunde al ejército de las ideas el orden divino en la batalla de la sabiduría!

Las expresiones, al realizar la escultura mental, pierden su sentido humilde, su concreción pristina, y adquieren en cambio una nueva concreción, conjunta, original, realmente elevada y perdurable, como verdaderas esculturas físicas.

En sentido contrario, podría decirse que si una persona junta un número de ladrillos de colores diversos, con un fin puramente decorativo, no crea absolutamente nada. Las series de ladrillos siguen existiendo, pero nada

(1) Emilio Oribe — “La Transfiguración del Cuerpo”.

se ha creado. En último caso, si el efecto decorativo fuera hermoso, se podría decir que ha tenido buen gusto para combinar los colores. Llamaría la atención de nuestros sentidos. Ese sería todo su mérito.

Porque sólo la inteligencia puede crear esculturas — físicas o mentales — perdurables por sí mismas.

El arquitecto, por ejemplo, necesita colocar los materiales conforme a determinadas leyes que debe conocer para construir un edificio.

Algo semejante sucede en poesía. Un poeta, ayudado por el elemento pictórico de la metáfora y por ciertos encantos eufónicos o series de sonidos armónicos, puede combinar poemas que serán fácilmente populares (Silva Valdés serviría de ejemplo) porque el público grueso puede gustar la sensibilidad rápidamente, mientras que le será difícil o imposible penetrar en el mundo de la verdadera creación, de la pura inteligencia.

No hay que confundir emoción con sensibilidad. La emoción, si bien no siempre proviene del éxtasis del intelecto y emana muchas veces de los sentidos, es siempre una sublimación de las sensaciones. Hablando sobre la psicología del misticismo dice a ese respecto Guillermo Worringer: "El éxtasis del intelecto se convierte para la mística en éxtasis del alma. Mas la emoción del alma es, como la emoción del espacio, algo distinto y separado de todo elemento intelectual y abstracto; es algo que se alimenta inmediatamente de nuestros sentidos. Pues lo que llamamos alma es la sublimación y refinamiento de las sensaciones hasta llevarlas a la esfera de lo suprasensible". (2).

(2) Worringer — "Esencia del Estilo Gótico".

Un rápido vuelo sobre la historia de la poesía nos colmará de ejemplos. El más claro sería este: El romanticismo dió una enorme cantidad de poetas, pero los que actualmente están mejor considerados son los que se sobrepusieron a la abstracta sensibilidad común, los que libertaron a su poesía del barro de las sensaciones y la elevaron a la zona de la creación pura, inteligente y concreta, como Goethe, Vigny, Shelley, etc.

Conforme a esta manera de entender la poesía, es indudable que al comparar los elementos expresivos de ambos poetas, tengamos en cuenta, para adjudicarles la jerarquía máxima, a las imágenes y a los símbolos mentales, como verdaderas representaciones de la creación. Es bastante conocida la diferencia que existe entre la imagen mental y la metáfora pictórica para insistir al respecto. Mas en cuanto a los símbolos, ya es distinto.

En Basso Maglio el uso de los símbolos obedece a una función formal, de estética y de síntesis. Por ejemplo:

“El bronce todo oscuro ya vuelve de la guerra”.

En este verso, bello sin duda, tenemos dos sustantivos y un adjetivo con significado simbólico. El poeta los ha buscado para expresarse con ellos. Sabe lo que representan. Es indudable que el verso sale ganando de esa manera, en densidad y belleza. No sería lo mismo si el poeta dijera cuerpo y vida en lugar de bronce y guerra. Tampoco significarían lo mismo, porque a ese significado esencial se le junta gran parte del sentido prístino de esas palabras.

En Scaffo, en cambio, los símbolos aparecen como impulsados por la voluntad creadora, sin que los pro-

voquen ningún deseo formal. Son palabras excarceladas del sentido común que el poeta usa para expresar estados de conciencia perfectamente originales, que él ve claramente en su imaginación. No existe en su poesía ninguna dificultad expresiva. Fondo y forma surgen a luz hermanados profundamente. A pesar de su oscuridad, todos los poemas están llenos de videncia, de febriles alucinaciones.

CLANGOR DE LA HEROICA TINIEBLA

“Soldado, soldado de los caminos sin clarines!
Tu noche fué la alborada de mi canto.
Porque venías sin música y sin el gerifalte cazador;
Oh, soldado! y porque te aulló nueve veces el lobo de
[los barrancos.
Lentamente te ví por el camino con la lanza hacia abajo
y con la mueca desesperada del último beso de tu ma-
[dre.

Allá en la aldea... Vi el perro que te lamió la mano
y la moza de la fontana que te reconoció en la frente
¡Y los muros! Cuando dijiste: Adiós... ¡Los muros, los
[muros de piedra!
Vi la lágrima de tu signo y el surco de tus victorias ig-
[noradas.
Después... Nadie auscultó tu rastro ni tu sombra bra-
[vía
pero escuchabas solitario, el grito de los condenados
[Reidores!

Soldado, Soldado!

Mi ansiedad te esperaba con el estandarte fraternal.
Soldado, Soldado!

Yo te veía, el único, yo te veía en la estepa con un se-
[reno gesto ahuyentador

Oh, Soldado!

Dame tu brazo, hierro, lanza de tus grises batallas sin
[clarines!

La videncia está clara en este poema. Lo tortura una serie de visiones de sentido profundo. La expresión llega a un heroísmo completo. Hay gritos llenos de alucinación como "Los muros, los muros de piedra!" o "Nadie auscultó tu rastro ni tu sombra bravía, pero escuchabas, solitario, el grito de los condenados Reidores!".

Nadie podría pensar que detrás de esta fuerza alucinada y vidente, hay receta o fórmula. Los poetas como Scaffo deben escribir aunque no quieran, pues las alucinaciones se aplacan con la creación artística.

En Basso Maglio el uso de los símbolos es tan repetido que éstos por fin acaban por convertirse en clichés, en ideas fijas, en elementos de una fórmula. Porque no sería creíble que el poeta sintiera necesidad de usar los mismos símbolos para expresar diferentes estados de conciencia. Un símbolo repetidamente usado pierde su poder de **integración**. El símbolo integra, concreta las intuiciones que escapan al contralor de la conciencia. Un poeta racionalista como Basso Maglio no podría usar símbolos mentales, porque psicológicamente no tiene necesidad de usarlos, o de integrar estados de ánimo originales, que necesariamente exigen el símbolo. Los mejores poemas de Basso Maglio, como "Aptitud Constante", "Después de mi Batalla", "Canción del Claro Desprendimiento", etc., poemas de singular belleza, demues-

tran que el poeta crea con un estado de ánimo perfectamente claro, racional, resuelto. La oscuridad es puramente externa, el fondo es terso, humilde y resignado ante la divinidad. Es interesante observar esta divergencia y explicarla, no por propósito deliberado de ser oscuro, sino, tal vez, por exceso de preocupación en los medios expresivos.

La creación en ambos es absolutamente distinta, casi antagónica.

Basso Maglio es un poeta aparentemente torturado o agraciado por visiones místicas. El misticismo es una posición consciente de las más elevadas. Supone la absoluta claridad interior, el equilibrio de las mareas metafísicas, la serenidad después de las luchas del conocimiento, el triunfo de la razón sobre sus potencias oscuras. La forma literaria del misticismo debería ser, así, de una claridad absoluta. Sólo el uso repetido de los símbolos sálmicos, al fin claras palabras de un idioma exótico, es tolerable en la obra de Basso. Porque eso no empaña sino que embellece la claridad.

Siempre dentro de nuestro medio y para ayudar en la labor colectiva de todos los conferencistas, yo haría una salvedad con la inquietud mística que azota la poesía de María Adela Bonavita, por lo que tiene de excepcional. Su misticismo es una consecuencia cuyo origen reside más allá de la razón y es anterior al conocimiento sin ser terror metafísico únicamente. Teniendo en cuenta su sensibilidad patológica, podría decirse que su misticismo es, contra la realidad execrable, la celeste excarcelación, la única vindicación noble de sus atormentadoras potencias oscuras, reprimidas en la vida, por la fatalidad, y en la expresión, por su misma calidad sexual.

De esa manera se explicarían la actividad de su subconsciente y ciertas visiones alucinadas, aunque de sentido místico, que se notan en su poesía. Pero tanto en María Adela como en Scaffo hay una intensa inquietud metafísica calcinada en los raptos terrenales de los símbolos. Muchas veces, en María Adela esa inquietud se desborda, no le cabe dentro de sí, y aletea como una paloma perdida, buscando una salida para el torrente que la agobia, una explicación para los universos alucinados que pugnan por revelarse dentro de sí. En Scaffo, en cambio, no se desborda la inspiración. La angustia metafísica no rebasa nunca la copa gigantesca de su orgullo. Todo lo puede comprender y explicar dentro de su psiquis. Su inteligencia alcanza a comprender lo que pugna por surgir a la luz... Y eso es la concreción artística! El dominio de la inteligencia sobre los fenómenos sensibles e intuitivos.

Sus últimos problemas giran en un vértigo egocéntrico. Alcanza a comprender el cosmos relacionándolo con el cosmos de su alma. La divinidad y la humanidad deben existir porque él existe. Poseído de un agudo narcisismo, las variaciones de su alma son las variaciones de su orgullo. No tiene ojos sino para ver sus constelaciones interiores, los mágicos panoramas de sus soledades.

Ningún sentimiento de amor, de admiración o de humanidad se notan independientemente en sus últimos poemas, que son los que, en rigor, tomamos en cuenta. El orgullo los absorbe por completo, pues con ellos forma su propia substancia. El orgullo ha llegado ya a un delirio supremo, a una absoluta absorción de los seres comunes. No se puede ir más allá, sin psicosis,

en ese sentido. No se podría prescindir más del mundo circundante. Todo el cosmos es pequeño para su espejo donde también él busca el superhombre. Como un ser subido a una montaña inaccesible, a donde no llegaran ni los ronquidos de los aviones, ni los gritos de dolor o de triunfo de los seres humanos, canta los mundos inéditos de su alma, transfigurado de egolatría.

CANTO DEL SINO DE LA CIMA

“Alas
de las foscas cimas
erectas,
turbias,
con los flancos hambrientos
de médula audaz y risa joven
en la oquedad del silencio sin estrellas.
Arrancan de un limo
infinito...
Raíces de tormentas
incuban el huracán que despeina mi frente
y el relámpago
que avizoran mis ojos para fijarlo en un vuelo.
Se apagará mi risa en los flancos
hambrientos!...
Tanta sombra
se alarga en dolor en la línea de mi espalda
y perfora mi garganta
en un grito.
Haré un camino de lava joven
con una médula audaz
—un camino limpio en los flancos hambrientos.—

Subiré con paso elástico y triunfador.
Ahuyentaré los cuervos
que en ellas buscan plumas para sus nidos
aun más negras...
Sobre ellas,
plegadas,
vencidas,
mi risa llenará de música los orbes!
Ya en la cima
la luz abrirá mi cráneo...
¡Tanta luz!
Lavaré sus huesos,
hurgará sus huesos
y tocará con dedos finos
—también ella;...!—
una música extraña de tambores!
Tanta luz...
—¡Cómo me duele la curva de la espalda!—
Perfora mi garganta
y se alarga en un grito...
¡Cómo duele la médula de los flancos
hambrientos!...
—camino de lava joven—
Hice un camino para subir...
Pero mi cuerpo
nutrido del acre polvo del llano
está en cruz, sin ancla, en el mar..."

El mismo complejo subconsciente parece estar formado, en Scaffo, de oscuras sensaciones de orgullo. El subjetivismo llega a su más agudo límite de salud. Este poema es una bella, triunfal y dolorosa alegoría del

mundo anímico. El hombre, frente a sí espiándose de todas maneras como un enemigo inflexible y vigilante, debe ver y sentir de esa manera. Una enorme vitalidad se quema en estas extrañas alegorías. Vitalidad feroz, plena de movimientos, que contrasta con su vida recogida, llena de libros y disciplinas, vida heroica entre la atmósfera de la soledad. Su vida toda está regida por este pensamiento de Claudel: "La juventud no se hizo para el placer sino para el heroísmo". Jamás le ve visto hacer nada impuro. En él las expresiones son suspiros porque el heroísmo de la expresión no se concibe sin el heroísmo de la vida.

Casi podría decir que vive dos vidas, pues pone lo mejor de ella en sus símbolos; sufre y goza con ellos, como si ellos fueran lo mejor de su alma (y deben serlo) la esencia de su propia sangre.

No hago estas revelaciones por devoción únicamente. Deseo presentar el ambiente de su creación, porque en realidad no puedo explicarla. Un misterio profundo impide a la inteligencia penetrar en ella. Y no conviene avanzar en mares desconocidos...

Encerrado en su propio mundo de sombras, como un hombre de diferente estirpe, sólo tiene ojos para mirar su maravilloso mundo interior. El mismo conocimiento no sirve sino para avivar más el fuego sagrado, la pira metafísica, en la cual nos torturamos sin quemarnos.

Aun dentro de la adolescencia, prematuramente madurada en la soledad en que su excepcional inteligencia lo coloca, como un astro desorbitado, aun dentro de los institutos universitarios, vivió su libro — la vida de un poeta puede medirse en libros — encerrado en el círculo

de oro de la soledad. La hiperestesia, al subir de grado, se concreta en símbolos cada día más herméticos y extraños, y nacen entonces, bajo una advocación torturada, “El Canto del Sino en la Cima” y “Clangor de la Heroica Tiniebla”, poemas cuajados de dolorosos símbolos, como las espinas de la gloriosa y sangrienta diadema del Nazareno.

Por otra parte, ni en Scaffo ni en la Bonavita existe la voluntad de forma, que en Basso tiene tanta importancia. No sienten el deseo de dominar la expresión: los dos hablan el simbólico lenguaje de los abismos.

La voluntad creadora en ambos posee una fuerza extraordinaria; pero en Scaffo no se malogran los versos por desbordamiento. Su máscula capacidad intelectual logra ceñir la inspiración, comprendiéndola y desentrañando su sentido profundo, hasta que el torrente surge manso, dominado por los altos diques mentales, en formas precisas, ajustadas, sin grietas.

En María Adela, en cambio, vemos que muchas veces su inteligencia no puede sobreponerse a la invasión bárbara, intuitiva y vidente sensibilidad, y su creación sin arquitectura, agrietada, se pierde como la obra de un arquitecto que quisiese construir un edificio sin cimientos, sin gravedad.

De esta manera vemos que en Scaffo la forma es espontánea, en el sentido corriente de la expresión. Fondo y forma se confunden, se amalgaman en la pre-conciencia y en la conciencia. Su inteligencia puede apresar el torrente intuitivo de su poderosa sensibilidad, sometiéndolo, inconscientemente, a un proceso de encadenamiento y decantación, y luego surge a la luz

el poema acabado con su perfecta arquitectura de símbolos sin que la voluntad de la forma se haya manifestado conscientemente en su creación. El equilibrio, como en muchos grandes poetas, se da como privilegio.

Para comprobar esto bastaría con leer al azar cualquiera de sus poemas característicos donde todas sus imágenes aparecen ensambladas, como adheridas a un engarce natural, de piedra.

TRANSITO DE LA LUZ INICIAL

"Poeta: Hombre igual a mí... Hermano!

Ay! Nuestra madre marina quedó llorando sobre su
[telar.

Sólo una vez tuve su mano en el cenit de las riberas...
Pero el nervio de tu instinto, en la arista del encuentro
[se llevó mi línea trémula.

Sobre mi hombro, tu cabeza mojó violentamente mi
[destino

y la infancia de mi espanto te logró su piedra esclava.
Yo le dije a cada ola: Volveré sólo en tu sueño por el
[beso de su angustia.

Déjame...

Luego al remo de tu grito me ataré con mi pobreza!
Con tu mano de caminos estrujaste en el latido mi
[delirio

Ay! Nuestra madre marina estará ya muerta sobre su
[telar!

¿Y no sueltas mi destrozo por su greda que nos llama?
Ay!... de su parto en el exilio te marchaste sin la-
[mentos!

Poeta! Poeta!

Libre soy, contra tu pecho, de su órbita de playas.

Avizor! Hombre gesta del Mar!

En la frente de tu hora te consagro mi edad nueva

Timonel! Timonel!

Y en tu espada sin desvío subiré mi corazón!"

Extraña y sublime alegoría. Lucha y absorción del hombre por el poeta, símbolo de eternidad, que está por encima de todas las miserias del alma y de la sangre... ¿Pero, vale la pena explicarlo? ¿No será la mejor explicación del poema el poema mismo, comprendido o no?

Dije antes que era peligroso avanzar en los mares desconocidos de la creación. No pude evitar el correr el riesgo. ¡Que Dios me perdone la pretensión de penetrar con los ojos abiertos en sus sagrados templos!



Horacio Quiroga,
el narrador de cuentos

Por

Carlos M. Princivalle

Horacio Quiroga, el narrador de cuentos

A orillas del Uruguay, y entre dos arroyuelos inconstantes, bordeados por una arbustada a manera de bozo, el cordel municipal — despuntado el pasado siglo — trazó la urbana cuadrícula de la hoy ciudad del Salto. A esa altura, ringleras de peñascos cruzan el Uruguay, de margen a margen, y el río se ve compelido a salvarlos, saltando, en sucesivas y cromáticas cascadas, hadas madrinas que al dar nombre a la ciudad diéronle también los dones de un rápido florecer. Hacen, en efecto, los epónimos y acuáticos saltos, de “no más allá”, de “columnas de Hércules”, vedando el paso al alto Uruguay. Y forzados los barcos procedentes de las capitales del Sur a echar sus anclas en el puerto salteño, conferían a la joven ciudad privilegio de encrucijada, cuando los caminos de hierro no llegaban aún a las aisladas regiones nortañas. Por ello, hace más de medio siglo, era el Salto, mucho más que hoy, un foco activísimo, un trozo de ciudad caído en los campos silenciosos y desiertos del Norte de la República.

En tan floreciente población, los hombres de empresa y negocios laboraban ópima tierra, y las fortunas, bajo el signo propicio de Mercurio, crecían rápidamente. Entre aquellos hombres fué típico, don Prudencio Quiroga. Talento comercial, espíritu de empre-

sa y don de trabajo, era una fuerte y rara ensambladura de "pionner" y hombre de mundo. Fué mayorista, banquero, cónsul y hasta armador. Casó con doña Pastora Forteza, dama de vieja raíz salteña, culta y de fino espíritu. De tal matrimonio, en Diciembre de 1878, nació en el Salto Oriental Horacio Quiroga, el narrador de cuentos, siendo inscripto en el Consulado Argentino a cargo de su padre.

- Empieza su existencia, y la fatalidad que ha de golpearle más de una vez, le descarga su primer aletazo. Es la muerte del padre de Horacio Quiroga, en pleno vigor y buena estrella terrenal. Aficionado a las cacerías, cayó en un accidente de caza, cuando Horacio tenía apenas dos años.

Sus primeros veinte años se deslizan en el Salto. ¿Deslizan? La expresión es harto optimista. La barquilla de esta infancia y esta adolescencia, se halla lejos de surcar el bonancible lago de los años primaverales. Navega, dando tumbos, en perpetua borrasca, dentro del vaso de agua de su pueblo natal. Niño, sus primeras letras fueron sus rabonas y travesuras de "enfant terrible". Luego, apuntado el bozo, cumple el obligado pasaje de la juventud salteña por la pequeña Salamanca de la pequeña ciudad — el Politécnico — donde Quiroga desflora el bachillerato. Pero fué entonces más estudiante por sus calaveradas que por sus libros.

Con su hermano Prudencio, de jubiloso espíritu, pero que años después debía tronchar su propia vida; con su hermano Prudencio, rompen las domésticas ataduras y pasan a residir solos, independientes y constituidos, en una casona de herencia paterna. De ancha

puerta hospitalaria, esta casa de solteros no tarda en transformarse en falansterio. Y un grupo de jóvenes, — la “jeunesse dorée” del lugar — instalan allí su cuartel general desde donde se proponen conmover hasta en sus cimientos la apacible existencia ciudadana, sin duda para romper la monotonía de aquel uniforme rodar de días pueblerinos y comerciales.

En el libro de los recuerdos salteños, esa paginilla donde la vida en flor ya marchitada dejó su nostálgico perfume, suele arrancar hoy día algún sonreír melancólico, pero cuando los hechos se produjeron, no fué sonreír. Historieta trivial, sin embargo. Un día, los jóvenes derramaban estornutatorios sobre las ricas alfombras de un sarao donde el Salto adinerado y un poco rumboso ensayaba su mundanidad, y la fiesta terminaba inesperadamente con una polka final de estornudos. Otro día, uno de ellos, como Raymundo Lulio en su caballo, penetraba a la Iglesia en su bicicleta, pedaleando entre la estupefacción y el escándalo piadoso de los fieles. Y así, no pasaba semana sin que en plena susceptibilidad lugareña, no cayera un nuevo fruto pesado de su exuberante imaginación juvenil. Cierta vez, el buen cura párroco creyó necesario tirarles de las orejas desde el púlpito, en edificante sermón. Como una antífona, la respuesta no se hizo esperar. El siguiente domingo, los feligreses penetraban al templo ostentando en el rostro negros estigmas. Manos sacrílegas habían echado tinta en la pila lustral, donde los piadosos dedos se mojaran mecánicamente. No hubo pruebas contra nadie. Pero todos los ojos se volvieron como un par de ojos hacia Horacio. En la Edad Media hubiera sido caso de auto de fe.

Es que la fuerza interior de Quiroga buscaba sus primeras expansiones en su buen humor juvenil, que estallaba, como petardo cargado con la pólvora de una escandalosa pirotecnia.

Su primer amor debía ser también un estallido. Y explotó recio, violento, huracanado. Pero la beldad que despertara su pasión, le opuso su desdén. Entonces, la ciudad de los equilibrios sentimentales y de la cordura amorosa, vió con pasmo a este nuevo Werther arrojar-se a las ruedas del carruaje de su Carlota, en un intento de romántico suicidio. Entramos en el folletín: el heroico gesto desarma a la bella. Más aún. El doncel, que no tenía veinte años, vence a los propios dragones que guardan el castillo de su princesa, es decir, la custodia paterna que veía en aquel muchacho la auténtica piel de Judas, un retoño de Mefistófeles.

Este idilio volcánico epilogó prosaicamente, siendo su primer desengaño, del que tardó en curar. Pero ese amor no fué infecundo: de él debía nacer, ya que no el fruto de la naturaleza, una hermosa novela que tiene el precioso valor de ser algo autobiográfica. Se titula "Historia de un amor turbio".

En 1898. Horacio Quiroga se traslada a Montevideo. Viene con el firme propósito de terminar en la capital, lo que no terminó nunca: su bachillerato. En la Universidad es un estudiante poco aplicado, pero de rasgos que no se esfuman en la penumbra del claustro entre la uniforme masa estudiantil. No gana sobresalientes en los exámenes, pero durante el curso marcha a la cabeza de las doctrinas atrevidas, de las teorías heterodoxas, de las audaces polémicas. Ataca en sus propios reductos a los que él cree prejuicios de la cien-

cia oficial, dogmas de texto. Es un Pulgarcito del libre examen, Abelardo en miniatura.

Han comenzado, pues, sus primeras fiebres espirituales; es la hora en que los ojos de Quiroga se abren a la luz intelectual. Pero aún cuando es varón fuerte, no sabe estar solo. La juventud no gusta nunca de soledades. La soledad es fortaleza, pero también madurez y plenitud. Ya le hemos de ver aislado, sumergido en la honda soledad de la selva huraña y agresiva. Pero ahora es lo opuesto. Los jóvenes necesitan de compañía para divertirse, para luchar, para soñar. Y en Montevideo, la casa de soltero de Horacio Quiroga pronto se cambia, como su casa del Salto, en falanstero y piedra de escándalo.

Sin embargo, esa congregación y esa piedra, fueron en el Salto de bien diferente naturaleza que en Montevideo. Allá escandalizaban con calaveradas burguesas y gomosas boutades; aquí, con ritos excéntricos, versos inverosímiles y estéticas disolventes. De la aldea social, Quiroga ha caído en la aldea literaria.

Calle 25 de Mayo, primeramente; luego calle Cerrito, existe un lugar de platónica cita juvenil. El jardín de Academus florece entre las cuatro paredes desnudas de una casa de estudiantes. Es la casa de Quiroga, como siempre, de ancha puerta hospitalaria. Pero ya no congrega a jóvenes burgueses, cuya única preocupación es turbar la siesta patriarcal de la aldea; ahora son efebos coronados con el pámpano de Anacreonte, en cuya ebriedad lírica tienen por divino juego y santa consigna, turbar el sueño de los venerables cánones, sacudir el polvo de las viejas academias, derribar de sus plintos a los antiguos dioses. Son icono-

clastas que celebran misas herejes, susurra escandalizado el ingenuo comadreo literario.

Salteños fueron “los cuatro bramines locos” — así se intitulaban — de esta pintoresca liturgia estética: Horacio Quiroga, corifeo; luego Federico Ferrando, Julio Jaureche y Alberto Brignole. Ferrando y Jaureche murieron jóvenes, dejando tras de sí el perfume de entreabiertas promesas; Brignole es hoy un médico de talento, que entre los negros gallos que sacrifica a Esculapio suele deslizar un cisne blanco en honor de Apolón.

Esa calaverada lírica, en que Quiroga llegó a poner en peligro su vida para penetrar los misterios del haschich; ese peligroso juego donde el futuro adentrador de la selva virgen ensayaba sus fuerzas, como el pequeño puma jugando con su garra en un tronco de lapacho, fué algo más que un juego de cachorros. Tuvo su transcendencia. Resultó escaramuza de ese movimiento que debía pasear triunfantes las banderas de las novísimas escuelas poéticas francesas, en el viejo solar de Juan Carlos Gómez y Zorrilla de San Martín.

En pintoresco y caótico embrollo de elementos, Horacio Quiroga y sus amigos, dan al cenáculo que los reúne, el nombre de Consistorio del Gay Saber; se dicen bramines y escriben versos decadentes. Sus versos no los pueden cantar, por cierto, “las muchachas que van por agua a la fuente”, como proclamaba orgulloso de los suyos el viejo trovador provenzal; sus versos pertenecían a la escuela hermética, al “trobar clus”, al arte de retorcidos alambiques, destilador de quintas esencias para iniciados.

Cantaban a lo Lugones, como éste cantara a dúo

con Ruben Darío, a lo Mallarmé, a lo Heredia, a lo Sarmain. La nueva manera había encontrado en Quiroga y los suyos, ardientes adalides e hiperbólicos cultores, tal vez porque la bella novedad placía a sus espíritus inquietos y rebeldes; tal vez porque rimaba con algo vago que en ellos pugnaba por cantar, pues ya sus instintos restregábanse los ojos desde el fondo del viejo sopor romántico.

Por ese tiempo hace un viaje Quiroga a Buenos Aires, y no regresa sin antes dejar a los pies del mago de los nuevos acentos, Lugones, su ofrenda admirativa. Este fué el principio de su amistad con el poeta argentino, la cual queda sellada poco después, cuando, a su turno, Lugones visita Montevideo para asistir a un Congreso. Frecuentando entonces la casa de Quiroga, sede del Consistorio del Gay Saber, Lugones hace en su seno la merced de una primicia preciosa, recitando los sonetos de su próximo libro "Los crepúsculos del jardín".

Poseía Quiroga un gramófono de impresión, y partido el poeta, sus sonetos quedan grabados en los cilindros gramofónicos, pero quedan más grabados aún en los espíritus. Cuéntase que Herrera y Reissig, menudeando sus visitas al Consistorio, no se cansaba de hacer girar los cilindros, y dejaba discurrir las horas asomado lánguidamente sobre la boca de bronce del instrumento.

Un episodio de la historia literaria del Plata se asocia aquí a los anales del Consistorio. Se trata de la prioridad en el cultivo de la poética modernista. El pleito está entre Lugones y Herrera y Reissig, el poeta argentino y el uruguayo. Mucho se enredó en torno de

este incidente, llegándose a un verdadero nudo gordiano de pros y de contras. Horacio Quiroga, con su machete montaraz, lo corta de un tajo, declarando desde la prensa, no hace mucho, que Herrera conoció los sonetos de Lugones por su mediación, y que desde tal conocimiento, el poeta uruguayo comenzó su obra simbolista. Y agrega, con su ruda franqueza, que él mismo, Quiroga, escribió su primer libro, "Los arrecifes de coral", imitando a Lugones.

Por nuestra parte, creemos que estas prioridades accesorias no valen la tinta de su discusión. En último descarte, la cuestión se reduce a una prioridad de importación. Pero poco interesa quien trajo la primera guitarra; lo que importa es quién arranca las mejores y más personales notas al instrumento, en el seno de los ecos americanos.

Corría el año 1902, y hacía más de tres años que funcionaba el Consistorio del Gay Saber, cuando sus puertas se cerraron inopinadamente, con angustiosa brusquedad. Doloroso episodio éste; plomo caído en medio de un gorjeo de pájaros, rayo desplomado sobre un ensueño de primavera. Fué una imprevista y terrible derivación de sus cosas literarias; la realidad pisoteando sueños!

Sucedió que uno de los jóvenes poetas, Federico Ferrando, intransigente en su nuevo credo estético y aplicándose a la crítica literaria de los versos de un poeta ajeno a su culto, de gran renombre a la sazón en Montevideo, había llegado a la conclusión de que el glorioso vate no valía un pepino. El poeta así negado — aunque hoy muerto en vida bajo la fúnebre corona de sus marchitos laureles — era entonces una susceptible

gloria de campanario que vivía intensamente su vanidad. Y reaccionó, amenazador. Ferrando se pone en guardia, y en previsión algo tartarinesca, se arma de una pistola. Habiendo enseñado a Quiroga la bética compra, mientras éste la examina, escápase un tiro. Y Ferrando, herido de muerte, cae a los pies de su involuntario matador, su fraterno amigo de la infancia y su actual hermano en quimeras e ideales. Era un nuevo aletazo de la fatalidad que golpeaba cruelmente la vida de Quiroga.

Los jueces reconocieron sin esfuerzo la ciega casualidad del hecho, y Horacio Quiroga quedó limpio de toda responsabilidad civil. Pero la bala que había matado a su amigo, abrió, de tremendo rebote, profunda herida en su alma. Y Quiroga parte para Europa, en desesperado viaje de cura moral.

El remedio debía ser copa de muy amargos brebajes para el enfermo.

Poseía Quiroga bienes de herencia paterna, dentro de cuyos alcances económicos caía holgadamente la realización del viaje. Pero acaeció que el apoderado que debía girarle mensualmente su renta, no dió señales de existencia, a poco de hallarse el viajero en Europa. Cablegramas, cartas, más cables y más cartas. Nada. Y Quiroga, que siempre viviera en la holgura, debió morder el pan duro de las privaciones y vivir en París miserable bohemia. Supo entonces lo que es llamar en tales casos, a la puerta del humano egoísmo, pues acudió sin fruto a varios compatriotas que hacían regalado turismo por allá.

Debía adquirir, sin duda, una nueva experiencia: la experiencia de la necesidad. Se diría que su sino ar-

tístico busca obligarlo a todos los aprendizajes, pues si hay género literario nutrido por las amargas raíces de la experiencia, ése es el cuento. No en balde, el instinto popular ha visto en todos los tiempos, al narrador de cuentos, con las luengas y blancas barbas del abuelo.

II

Por el año 1903, Leopoldo Lugones, a quien el gobierno argentino encomendara un estudio sobre las misiones jesuíticas, visita el teatro de la gran tragedia teocrático-colonial. Va por documentación de ambiente para su libro "El imperio jesuítico", aparecido al siguiente año.

Quiroga es de la expedición. Pero a él le interesa más el vivo escenario que los muertos personajes del drama histórico. Le atrae la vida ruda y primitiva, por extraña antinomia de su espíritu complejo y refinado.

Arribado a Misiones, la salvaje grandeza del bosque tropical le aprisiona en sus lianas tentaculares. Y como el pájaro ante los ojos misteriosos de Anaconda, la boa, siente Quiroga la fascinación de la selva. No alcanzó el lenitivo que esperaba de las ciudades populosas y las viejas culturas; ensayará el remedio contrario, grato a su corazón.

Pero se interpone en su designio, un compás dilatorio. Es la revolución estallada en su país, el año 1904. Quiroga, colorado, ofrece sus servicios al gobierno uruguayo, como ya lo hiciera el 97. Sin embargo, sea que la sedentaria vida de guarnición en un pueblo no se aviniera con él; sea que sintiera con demasiado imperio la atracción de la selva, el hecho es que Quiroga traspone el Uruguay antes de terminarse la guerra, y se encamina al Chaco argentino.

En el Chaco hace su primer aprendizaje de la selva; encallece sus manos en la lucha directa con la naturaleza, trocando el espadín ocioso del soldado eventual por el machete activo del montaraz. Pero Quiroga, aunque precipitado en la selva por un ímpetu interior puro y lírico, debió dar a esta aventura un sentido exterior y práctico. Cultiva algodón. Vana empresa. Si poseía, como su padre, madera de "pionner", no heredó el paterno talento comercial, y pronto ha de ver disiparse sus caudales en una bancarrota de cosechas.

Su permanencia en el Chaco después del fracaso industrial, ya no es posible. Sus medios quebrantados no le permiten proseguir gozando de ese lujo vegetal. Al fin y al cabo, no es más que un hombre civilizado cuyas regresiones primitivistas tienen mucho de diletantismo ancestral. Pero captado por el poderoso ambiente argentino, no lo abandona ya. Y de Resistencia, la capital del Chaco, salta a Buenos Aires, la populosa capital federal. Allí — doble salto — busca en la enseñanza su medio de vida.

Ved, pues, a Horacio Quiroga, catedrático de un Instituto Normal, y aunque muy joven, de mucha versación. Cierta día, en plena clase, recibe un papirotazo que, como un dardo, queda temblando en medio de su gravedad magisterial. Pero el profesor conoce demasiado mitología para no descubrir al autor de la travesura en un revoltoso colegial que lleva terciado, a modo de cartera, un carcaj. Resumen: Quiroga se enamora apasionadamente de una de sus discípulas, y se casa con ella.

Catedrático, hombre de domésticas pantuflas, literato que empieza a recoger los primeros lauros, Horacio

Quiroga parece reintegrado definitivamente a la civilización y al urbanismo, Mera superficie. En el fondo no ha dejado de reflejarse la verde fascinación de la selva, y casi bruscamente abandona su acondicionada vida ciudadana para precipitarse como un pájaro en la maraña tropical de Misiones.

Poniendo en juego los necesarios resortes, ha obtenido el cargo de Juez de Paz de San Ignacio, una de las nueve fundaciones jesuíticas, que fuera sub-capital del imperio, y que hoy no es sino una aldea selvática que parece tener por única misión el cultivo de la yerba mate y la guarda de ruinas de antiguos esplendores.

En el año 1909, Horacio Quiroga, con la balanza de Themis en una mano, y el hacha montaraz en la otra, hace su entrada en San Ignacio.

Es San Ignacio un poblacho estrujado en el puño de la selva virgen; villorrio adusto como el sayal de sus fundadores; barco perdido en el mar de la selva, que lo tragaría, si sus moradores no opusieran a la invasión verde la tenacidad de sus hachas, marineros disputando su barco al mar que se precipita en el casco por anchos rumbos.

La naturaleza es allí una apoteosis, pero encerrada dentro de los círculos infernales del calor calcinante, de los diluvios implacables, de las víboras venenosas, los mosquitos palúdicos, las hormigas carniceras.

Allí también está la zona donde la barbarie y la civilización se entremezclan en la vaga frontera del mestizaje, y en la barbarie civilizada de los obrajes e ingenios donde la avidez comercial descarga su látigo sobre las espaldas del hombre bestia, de esos explotados "Mensú", por quienes nada pudo hacer el código de

Quiroga juez, pero cuya tragedia, con un grito de la conciencia moral, enseñó al mundo Quiroga escritor.

Con su blanca camisa, sus breeches, sus stromboot y su casco de explorador, la vigorosa figura de Horacio Quiroga se sumerge estremecida en el cálido ambiente.

Ama el trabajo manual como el intelectual. Con sus propias manos construye su vivienda, como el hornero; hace canoas o guabirobas, como el indio; tiene el señoril capricho de la cerrajería, como Luis XVI; practica quemas de bosque para arrancar a la selva la isla de un "rozado", y esgrime el machete de monte para abrirse paso hacia alguna dirección que le solicita desde el misterio.

Científicamente, tiene particular amor por la química, que en perseverante esfuerzo autodidacta llega a serle familiar. Pero tras de las fórmulas abstractas, él ve los matraces, los trasiegos y las fecundas combinaciones. Literariamente, invertirá los términos; será manual y práctico, pero de lo objetivo irá a lo subjetivo.

Escritor nato, no es, sin embargo, un profesional de las letras, como tampoco de ninguna de sus industriosas manualidades. Entre sus doce trabajos, la literatura es uno de sus trabajos. Y si cultiva casi exclusivamente el cuento, no sólo se debería a la conformación especial de su retina condensadora; ha de explicarse también por su psicología de trabajador. Otros géneros — la novela, por ejemplo — absorben sostenida y larga atención, y su inquieto espíritu necesita decirse todos los días: "a otra cosa". Para él, un cuento es un apunte, un alto en la marcha. Escribe sobre el tambor. En sus primeros tiempos de intelectualidad pura, glosa alucinaciones, pesadillas y espejismos literarios en el mundo de los libros. Más adelante glosará la última experiencia, la última

jornada, la última visión, y sus cuentos de la selva tendrán la frescura del fruto recién arrancado.

Sí, durante la edad de sus lecturas juveniles, como en Alonso Quijano, su obra será refleja, sugestionada y febriciente; ante la vida y la naturaleza, alternará el machete de monte con la pluma, y los dos aceros vibrarán en sus manos al mismo diapasón vigoroso y recóndito. Sus cuentos, enviados desde Misiones a Buenos Aires, son como los partes de guerra de un general.

Esos cuentos van apareciendo primeramente en las principales revistas metropolitanas, para agruparse después en siete u ocho tomos de repetidas ediciones.

Fulminante, su popularidad. En breve tiempo, desde un oscuro y remoto villorrio misionero, Quiroga conquista ese doble mercado espiritual y práctico que sólo alcanzan contados escritores, tras largos años de labor y desde los propios grandes centros de difusión literaria.

Sus cuentos son solicitados por la prensa; sus libros cotizados por las casas editoras. Esta necesidad de proveer a una voraz demanda, suele precipitar a buenos escritores en el exceso de una producción artificialmente estimulada, tipo standard; literatura de curso forzoso con su depreciación y quiebra inevitables. Pero Quiroga — si bien cuenta en su inmensa obra cosas de menor cuantía — parece escapar a aquella ley de economía literaria. Su potencia creadora posee energías y reservas tropicales.

Nueve largos y fecundos años pasó Quiroga en Misiones. Allá vivía sus horas más hondas y apacibles. Pero en medio de la maraña selvática debía recibir también el más sangrante zarpazo. No fué la garra del

puma saltando sobre su vida, de la copa de un árbol. Fué el inesperado zarpazo de la adversidad, recibido con la muerte repentina de su esposa.

La cruel pérdida debía alejar a Quiroga de Misiones, en busca del cambio bienhechor. Además, comenzaba a preocuparle la educación de sus hijos, desarrollada hasta entonces en plena escuela natural y selvática. Su primitivismo — algo a lo Rousseau — es civilizado, de vuelta.

Y rumbo a Buenos Aires, quizá, de codos sobre la borda del buque que descendía el Paraná, haya sentido como alguno de sus personajes—Morán, por ejemplo—la amarga sensación de la fuga definitiva ante el horizonte coronado por la selva lejana.

Actualmente reside en Vicente López, a pocos minutos eléctricos de Buenos Aires. Es un pueblo silencioso, donde las casas están en franca dispersión y donde la ilusión del campo puede renovarse cada día, como reconfortante, al fin de la jornada en la urbe populosa e hirviente.

Funcionario del Consulado Uruguayo en Buenos Aires, éste es lazo material y visible que le une a su país, pero son más efectivos los invisibles vínculos de su devoción uruguaya, a pesar de las poderosas solicitudes del hospitalario ambiente argentino, cuya potencia de incorporación y asimilación es irresistible para tantos. En su sentimiento de origen, como en todo, se manifiesta su recia personalidad.

Esa fortaleza, ese vigor íntimo y esencial, debían sobreponerse también a los mayores anonadamientos morales de su vida. Quiroga, aunque después de largos años de lenta y penosa reconstrucción interior, ha triun-

fado una vez más de sí mismo, resurgiendo a la vida plena e integral. Y nuevamente sus fuertes manos han edificado un nuevo hogar.

En Vicente López, es hoy familiar su figura firme y serena; su larga e invasora barba selvática, ya blanqueada, por la cual resbalaron tantos y tan bellos cuentos, de los más bellos narrados hasta hoy junto al hogar de la conseja americana.

III

El estilo es el hombre; Quiroga es su obra. Su espíritu, su carácter, sus trabajos y sus días, se proyectan profundamente sobre su creación artística, desde el caos fecundo de la obra inicial y preparatoria, hasta la obra ya sedimentada.

El primer libro de Quiroga, "Los arrecifes de coral", apareció en Montevideo, el año 1901. Corrían los tiempos del Consistorio del Gay Saber. Son los únicos versos que escribió, y aparecen compaginados con prosas poemáticas, en un libro donde la fiebre modernista y lírica de aquella hora exaltada, marca su máximo. Aunque según espontánea y paladina declaración — como ya lo dijimos — Quiroga escribió ese libro imitando a Lugones, tiene acentos personales que si no bastan a redimirlo de su pecado original, ya esbozan un carácter literario.

Tres años después, aparece "El crimen del otro", libro mosaico, donde se agrupan doce cuentos de los más variados estilos. Literariamente, Quiroga se ha encontrado. El cuento es su específico lenguaje. En adelante no ha de desviarse hacia otros géneros, sino por excepción, y tal vez por experimentación.

Pero si ha encontrado su lenguaje, aún no ha he-

cho el hallazgo de su propia materia. Sobre su joven espíritu actúan las más variadas influencias del moderno acervo literario, predominando entre todas, la atormentada sugestión de Edgar Poe.

Es que Quiroga toma sus materiales, en esa época juvenil, de su fértil y poderosa imaginación, donde sus lecturas predilectas prenden en fáciles injertos. Su espíritu, como un pájaro de brumas, ama lo extraño, lo funambulesco y cabalístico; aquello que no circula en el comercio de las emociones, y si pide asuntos a un espejismo de mundo real, es para manejar el escalofrío psiquiátrico, la aberración mórbida, el caso patológico. Se diría que busca su originalidad de escritor en la excepcionalidad de los tipos y los sucesos. Apariencia. El deliberado artificio, la insinceridad y la postura, son un contrasentido en Quiroga. Obra en sus primeros pasos, como obrará siempre: bajo el signo de una gravitación íntima que empieza por precipitarlo directamente en la maraña psíquica, para llevarlo más tarde a los complicados fondos del corazón humano, a los dedalos psicológicos y a las marañas misioneras. Es la atracción de lo desconocido, la imantación del misterio, la hipnosis de la Esfinge. Es el "pionero". Hay, pues, en él, continuidad y consecuencia.

"Historia de un amor turbio", aparecido algo después, es un ensayo de novela, donde, en realidad, hay un cuento excesivamente distendido. Pero si ha dado un paso en falso fuera del género que conviene a sus intrínsecas facultades artísticas, ha puesto su pié en el terreno firme de sus propias experiencias, ha echado mano de su propia materia.

En 1917 aparecen sus "Cuentos de amor, de locura

y de muerte". Bajo esta consubstancial trinidad, se agrupan su cuento extraño y su cuento patológico, viejos amores suyos, pero asoma también su nuevo cuento de la naturaleza. Sin embargo, tanto en aquellos como en éste, ya no es el espectral Quiroga de las pesadillas puramente literarias, el extraviado pájaro de las brumas imaginativas... Al contacto directo de la naturaleza y la vida, Quiroga entra en posesión de todo su ser, de su originalidad y su vigor. El sol le ha hecho estrellar contra el suelo la lámpara de aceite de sus lucubraciones; los fuertes y salutíferos aires de la selva, le han dado la plena salud artística.

Ese contacto cálido y vivo, no hace, sin embargo, de Quiroga, un escritor sensualmente plástico, deslumbrado por el color, la sugestión y la armonía de las cosas. Es el mismo Quiroga que hemos conocido, obsesionado de la profundidad y de la sombra. Su espíritu tiene mucho de aquel misticismo medioeval que fué el genio de la danza macabra. En el hervor y triunfo de la vida, rastrea los oscuros sentidos.

Uno de los cuentos de ese libro, "La insolación", es como su propio espíritu.

Misiones. Donde quiera que llevéis vuestros pasos en el planeta, hallaréis, como avanzada de la civilización, a falta del humo de una locomotora, el de la pipa de un inglés. Si este inglés necesita un tornillo, irá a buscarlo a cualquier hora y adonde sea. Es la hora de fuego de Misiones. Mister Jones marcha a pie, a campo traviesa, en busca de un tornillo. Sus perros titubearon en seguirlo. El sol, que fulmina hasta las hormigas, hizo vacilar la canina lealtad... Pero los perros tienen un presentimiento: algo les anuncia la muerte

de su amo. Y lo siguen en sublime abnegación, que en vano buscaréis en el hombre...

Ya viene de regreso Mister Jones. Pero oigamos al narrador: "Entre tanto, los perros seguían tras Mister Jones, trotando con la lengua de fuera. A veces, asfixiados, deteníanse en la sombra de un espartillo. Se sentaban, precipitando su jadeo, para volver en seguida al tormento del sol. Al fin, como la casa estaba ya próxima, apuraron el trote. Fué en este momento, cuando el perro Old, que iba delante, vió tras del alambrado de la casa, a Mister Jones, vestido de blanco, que caminaba hacia ellos. El cachorro, con súbito recuerdo, volvió la cabeza, y confrontó:

—¡La muerte, la muerte! — aulló.

Los otros perros la habían visto también, y ladraron erizados.

—Va a tropezar con él! — aullaron todos los perros.

En efecto, el otro Mister Jones, que venía de la casa, tras breve hesitación, había avanzado, pero no directamente sobre los perros, como antes, sino en línea oblicua y en apariencia, errónea, pero que debía llevarlo justo al encuentro de Mister Jones.

Sus perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso, como un autómata, sin darse cuenta de nada. El otro había llegado ya. Los perros hundieron el rabo, y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo, y el encuentro se produjo. Mister Jones se detuvo, giró sobre sí mismo, y se desplomó."

He ahí el espíritu de Quiroga. En medio de la luz deslumbrante de un mediodía tropical, ha visto la som-

bra; a través de un hecho nimio y repetido de la vida cotidiana, vislumbra ocultos designios. Se dirá que ese cuento es la corporización bellamente caprichosa de la vieja leyenda campesina por la cual se atribuye a los perros la doble visión fantasmal que les hace ladrar lugubrementemente a la muerte, como a un intruso en la casa del amo.

Pero no es así. Quiroga no ha querido solamente corporizar una leyenda. La doble visión es cosa suya, y los perros son simples medios de expresión artística; son personajes.

Veámoslo, si no, en un cuento menos extraño; en un cuento que caiga dentro de los cinco sentidos y de las tres dimensiones, en uno de los cuentos más ordenadamente realistas que hayan salido de su pluma: "Una estación de amor".

Lidia tiene quince años. El artista ha empleado los más alados hilos para tejer esa flor de ilusión. Si muriera, podría repetirse sobre su estela el ático epitafio: "Tierra, sé leve sobre ella, puesto que ha pesado tan poco sobre tí!" Pero no ha muerto. Al contrario. Romeo ha llegado, y sube a su corazón por la escala de seda del más tierno y puro idilio.

Pues bien, la madre de Lidia es la peor de las madres; lodo, el regazo materno de ese lirio filial, y bastarán pocos años para que tanta ilusión y pureza caigan en grosera materialidad y vicio, pantano donde se refleja, no obstante, el vago y espectral rayo lunar de una lejana noche de ensueño. Es, como suyo, un hondo juego doloroso de luz y de sombra. En "Una estación de amor", vió en la primavera el invierno, como

en "La insolación" viera la suprema sombra en el máximo sol.

"Una estación de amor" fué treatralizado por su autor, con el título "Las sacrificadas", pero la metamorfosis está muy por debajo de la forma primitiva. Decididamente, el teatro no es su lenguaje.

Es como narrador que posee verdadera magia. Palabra precisa y viva. Sólidas extructuras. Posee el don de conducir el relato por las sendas más inesperadas y divergentes, sin que la sensibilidad del lector, alarmada, deje de seguirlo. Se diría que, machete en mano, va perforando sus picadas selváticas. Posee, como nadie, el secreto del recodo, de la refracción, y la lógica de lo fortuito. En él, esos elementos que se apoderan de la atención del lector desde los primeros pasos del relato, no son trucos profesionales; son zigzag naturales de su espíritu.

Las almas y las cosas que más admirablemente han transmigrado a sus formas artísticas, son las que ha tenido en sus manos, sus propias experiencias. Pero Quiroga no puede ser clasificado como un escritor realista o naturalista, más que en sus dos únicas novelas y algunos cuentos, que por su carácter de crónicas exigen aquella modalidad.

Y si maneja casi siempre datos vivos tomados de su realidad circundante como frutos de su selva, los combina, destila y arquitecturiza, siguiendo su libre inspiración. Sus criaturas, verdaderas y palpitantes, no marcan el pesado paso del mundo, según el tambor de la cotidiana vulgaridad: danzan al son de su estro creador.

"El caballo salvaje", cuento suyo, es todo una pro-

fesión de fe estética. “Era un caballo — dice — un joven potro de corazón ardiente, que llegó del campo a la ciudad para vivir del espectáculo de su velocidad. Corría con la crin al viento, y el viento en sus dilatadas narices. Corría sin regla ni medida, en cualquier dirección y a cualquier hora. No existían pistas para la libertad de su carrera, ni normas para el despliegue de su energía”.

Esta misma carrera llevará a Quiroga a esas historias inverosímiles, a esos cuentos fantásticos, hechos no con el hilo de la ilusión, sino con el limo de la humana verdad. Son para hombres, no para niños. Y si alguna clasificación literaria les conviene, es la de suprarrealista.

Suprarrealismo!... Está en la sensibilidad de nuestro siglo, el impreciso pero hondo sentido de esta palabra, que escapa a la definición. No la ensayaré. Pero más de una vez he pensado que realismo y suprarrealismo, — como aspectos del mundo espiritual — recuerdan los dos aspectos del mundo físico: la apariencia, realidad precaria de los sentidos, y la oculta verdad. El realismo equivaldría a la geografía patristica de la Edad Media, con su tierra plana y exigua, frente al suprarrealismo del pensamiento griego, que veía en nuestra tierra una esfera más, rodando en la armonía infinita de los mundos.

IV

Los mil y un cuentos de Quiroga, aunque eslabonados férreamente por su espíritu, despliegan ante nuestros ojos gran variedad de panoramas. Pero entre todos, el panorama selvático, abre la más profunda y rica perspectiva.

Allí ve Quiroga al hombre, semi desnudo de ropa y de instinto, renovando luchas ancestrales contra la naturaleza y contra el hombre, su lobo.

⌘ Luego, como Rudyard Kipling, se asoma al mundo de los animales, para sorprender las leyes de sus costumbres y rastrear el misterio de sus pensamientos. Y a igual de Kipling, el faquir de la "jungla", traduce a la palabra humana el lenguaje animal.

Estos cuentos de animales parlantes, no son parábolas o apólogos pintorescos, ni batracomiomaquias, ni lecciones amenas y hasta poéticas, de historia natural, como las de un Fabre. Son inquietantes intuiciones que cobran audazmente forma y sentido. Leed "Yaguai", "Los cazadores de ratas", "Anaconda", "La vuelta de Anaconda".

⌘ Esta última narración, que encabeza un tomo de cuentos reunidos bajo el título común de "Los desterrados", forma con el resto de los cuentos humanos que integran la unidad del libro, un solo cuerpo doloroso y palpitante.

En "La vuelta de Anaconda", el artista ha visto la respuesta de la selva al hombre, su peor enemigo. Las gigantescas crecidas de los grandes ríos de la zona tropical, suelen precipitar en la corriente, increíbles cantidades de troncos, árboles enteros, camalotes y animales, que derivan irresistiblemente aguas abajo. Se diría que la selva entera se lanza al asalto, con su grito de guerra. Como en "Macbeth", la selva está en marcha. ¿Hacia dónde? Habréis visto alguna vez en el Plata, flotando al azar, insólitos embalsados de camalotes que acaban por perderse en el doble fondo de la distancia y el mar. Esas desusadas barquillas, verdes

y frágiles tiestos, suelen conducir inquietantes viajeros: víboras, serpientes, y hasta tigres. Son los pobres restos del brioso ejército lanzado por la selva aguas abajo, fin de tantos sueños de gloria y de conquista en el rojo mar de la historia!...

Paralelamente, otros derrotados y desterrados se hunden, a su vez, en las apartadas regiones selváticas. Pero esta especie es humana. Unos, los más, son hombres de voluntad de acero como sus machetes de monte, que la necesidad de vivir retiene, sudorosos y nostálgicos, en las lindes del bosque. Otros — curioso contraste — son del género de los ex-hombres, que suelen ir a ocultar allí los harapos de la voluntad, como ese doctor Else, con su eterna gorra sucia sobre los ojos y su eterna borrachera; como ese químico Rivet, su hermano en alcohol, que acaba por vertir en su terrible sed el depósito de una lámpara, y devuelve al Creador un andrajo de alma, empapada, como una mecha, en alcohol carburado.

Según veis, Quiroga ha recorrido la selva en todos los rumbos, para agotar su fauna humana y animal, su flora espiritual y vegetal. Dificilmente podría hallarse allí algo que no haya alcanzado el acero de su pluma, pues todo lo ha pesado, contado y medido, como aquel personaje de su último libro, la novela "Pasado amor", aquel naturalista noruego, Ekdal, que pagaba a los muchachos para que le trajeran insectos a millares, con la esperanza de encontrar una especie no catalogada.

Y no encontrando Quiroga, a su vez, en torno suyo, un fruto nuevo que arrancar, alarga su mano, empinándose sobre el abismo del tiempo, para arrancar a

la selva una hoja seca de prehistoria. Es su cuento "El salvaje", bella humorada, tal vez genial, escrita en colaboración con paleontólogos y evolucionistas, donde vemos danzar en alto el larguísimo cuello de un dinosaurio y vemos encenderse en el pequeño cráneo del hombre terciario, una débil lucecita que en el rodar de las edades acabará por iluminar la selva entera...

Para terminar, evoquemos aquí uno de los cuentos de Quiroga, el más breve quizá, que surge del vasto conjunto como coronando la obra. Es el tímpano de los antiguos templos, donde se compendian el espíritu y la belleza que armonizan el canto de los mármoles en la unidad de la arquitectura total. Tiene la condensación de un soneto y la honda elementalidad del "canto llano".

Se titula "A la deriva". El hombre fué picado por una yarará-cuzú. El hombre, así, simplemente... Verdad que tiene un nombre familiar, pero éste será pronunciado una sola vez en todo el relato, de paso y al acaso, como débil eco de la vida sentimental.

El hombre mata la víbora, pero el veneno ha entrado en la sangre del hombre. Primero, los dos puntos cárdenos de los colmillos en la carne; luego, la creciente tumefacción, después la lucha desesperada con la muerte. Pero el hombre tiene una esperanza; el pueblo más cercano, distante cinco horas por el río. Se embarca, pues, en su canoa. Los remos pronto caen de sus manos, mas la corriente lo llevará hacia donde quiere ir. El pueblo salvador se halla, felizmente, aguas abajo...

Y dice la voz del narrador:

"El Paraná corre allí, en el fondo de una inmensa

olla, cuyas paredes altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbotones de agua fangosa. El paisaje es agresivo, y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única”.

“El sol había caído ya, cuando el hombre semitendido en el fondo de la canoa tuvo un violento escalofrío. Y de pronto, con asombro, enderezó pesadamente la cabeza. Se sentía mejor! La pierna le dolía apenas, la sed disminuía, y su pecho, libre ya, se abría en lenta inspiración. El veneno comenzaba a irse, no cabía duda. Se hallaba casi bien. Y aunque no tenía fuerza para mover la mano, contaba con la caída del rocío para reponerse del todo. Calculó que antes de tres horas estaría en el pueblo salvador... El bienestar avanzaba y con él una somnolencia llena de recuerdos... ¿Viviría aún su compadre en el pueblo a donde iba? Acaso viera también a su ex patrón, y al recibidor del obraje... ¿Llegaría pronto?

El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, y el río se había coloreado también. Desde la costa, ya entenebrecida, el monte dejaba caer sobre el río su frescura crepuscular, en penetrantes efluvios de azahar y miel silvestre.

Una pareja de guacamayos cruzó muy alto y en silencio”.

Allá abajo, sobre el río de oro, la canoa derivaba velozmente girando sobre sí misma ante el borbotón

de un remolino. El hombre que iba en ella, se sentía cada vez mejor. Y pensaba, entre tanto, en el tiempo justo que había pasado sin ver a su ex patrón. Tres años...? Tal vez no... no tanto... Dos años y nueve meses? Acaso. De pronto sintió que estaba helado hasta el pecho. ¿Qué sería? Y la respiración también... Al recibidor de maderas lo había conocido un viernes santo... Viernes...? Sí... o jueves... El hombre estiró lentamente los dedos de la mano... Un jueves... Y dejó de respirar”.

He ahí el cuento. Delante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre en cuyo fondo el río se precipita fangoso... En la canoa, el hombre, a la deriva. ¿Hacia dónde? Hacia una esperanza... Si veis en esa eterna muralla de negro basalto, el misterio por en medio del cual se precipita el río de la vida; si reconocéis en el hombre de la canoa, la eterna esperanza y las pobres y pertinaces ilusiones humanas, habréis visto el paisaje interior con tanta verdad, con tanta grandeza, como visteis ese paisaje exterior que la fuerte paleta del artista puso ante nuestros ojos, en un deslumbramiento de poesía y de color.

Aprisionar lo esencial y eterno en lo pasajero y concreto, es el perpetuo drama de la naturaleza y la tragedia del artista en la creación estética. Cuando el artista lo consigue ha realizado el milagro de la obra de arte, como la naturaleza el milagro de la vida. Mirtos para el artista, hacen entonces brotar los dioses. Horacio Quiroga, en el basalto de tu río coronado de selva, ya florecen los arrayanes de penetrantes efluvios.



123/292